جماليات الفن

الإطار الأخلاقى والاجتماعى

د. رمضان الصباغ



جماليات الفن
الإطار الأخلاقى والاجتماعى

د. رمضـان الصباغ

الطبعة الأولى
٢٠٠٣م

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

جماليات الفن - الإطار الأخلاقي والاجتماعي

الناشــــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنــــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : جماليات الفن الإطار الأخلاقى والاجتماعى

المؤلـــــف: د. رمضان الصباغ

رقــم الإيـداع: ١٥٥١٠ / ٢٠٠٢

الترقيم الدولى: X - 294 - 327 – 977

مقدمة

لقد تشكلت وتطورت القيم عبر التاريخ، وكانت فى جميع الأحوال تعكس طبيعة العلاقات الكائنة فى المجتمعات، وعلاقة هذه المجتمعات مع غيرها، فى هذه اللحظة التاريخية أو تلك.

وتعد القيم الجمالية فى علاقتها بغيرها من القيم: أخلاقية أو اجتماعية أو دينية .. إلخ بمثابة الترمومتر الذى يحدّد طبيعة ومدى تطوّر العلاقات الكائنة داخل المجتمع، والأوضاع الاقتصادية، وطبيعة العلاقات بين الطبقات، وطور نموّ الطبقة السائدة، وغيرها من العلاقات فى المجتمع.

وقد كانت علاقة القيم الجمالية – خاصة عبر الفن – مع القيم الأخلاقية والدينية فى العصور القديمة والوسطى علاقة خنوع وتبعية فى معظم الأحوال، نظرًا لسيادة أنماط إنتاج عبودية أو إقطاعية تستند إلى رؤى دينية وأخلاقية لتبرير مواقفها تجاه الطبقات الدنيا فى المجتمع، وتعتمد آليات الثبات والسكون، فى مواجهة الإبداع الذى يتسم بالحركة والتحرر.

وقد كانت معاناة الفنان تأتيه من كل جانب: فهو مستهدف من رجل الدولة (السياسى) المحافظ الذى يريد أن يكون كل شئ فى الدولة محكومًا بآليات الخضوع والتبعية، وأسيرًا للأفكار السائدة، والتى تمثل أفكار الطبقة الحاكمة، والتى هى بطبيعتها – فى تلك العصور – طبقة محافظة تخشى التحرر والانطلاق، وترفض الجديد، وتقف بعنف فى مواجهة الإبداع، ذلك أنها كانت ترى أن التجديد يعنى الإطاحة بها – حتى ولو كان هذا الجديد على أيدى فنانين أفراد، لا يملكون السلطة أو القوة. وأن الفن بدعة، وخروج عن المألوف – الذى هو فى الحقيقة الوضع الذى يجعلها تتسيّد غيرها من الطبقات – بالإضافة إلى التوجّس من طبيعة الفنانين الذين لا ينضبطون فى إطار ثابت، ويبحثون دائمًا عن التجديد والتطور.

وقد حرص السياسى على التخلص من الفنان المبدع المقلق بطرده من المدينة، أو قتله أو اغتياله، وفى أحيان أخرى كان يغريه، ويستخدمه ويجعله مجرد أداة، وكان يخضع له بعض الفنانين، بينما يتمرد آخرون ويفضلون حياة العوز والفاقة والتشرد، أو العزلة والبعد عن الأضواء الكاذبة كما كان السياسى يسنّ القوانين التى تكبل الإبداع، وتأسر الفن فى إطار السياسة والأعراف السائدة.

وفى هذا الإطار كان السياسى يستعين برجل الدين الذى يستند إلى النصوص، فيصدر الفتوى تلو الأخرى، ويكفّر، ويحكم بالموت المادى أو المعنوى، أو بهما معًا على كل من يخالف الدور الذى رسماه (أى رجل الدين، والسياسى) للفنان. وكان رجل الدين بتضامنه مع السياسى يضع الفنان فى مأزق؛ إذْ يبدو منفردًا فى مواجهة قوى لا قبل له بها، فى نفس الوقت الذى يؤلب فيه كلاهما (رجل الدين، والسياسى) الغوغاء ضد الفنان المبدع مستخدمين أساليبهما الخاصة: مثل الخروج على ثوابت الأمة، والدّين الصحيح!! والكفر أو الزندقة وغيرها، وذلك وفقًا للظروف والأحوال.

وقد كان هذان (السياسى، ورجل الدين) فى مواجهتها للفنان - بل وغيره من المبدعين فى مجال الفكر (الفلاسفة)، والعلم .. - إنما يدافعون فى حقيقة الأمر عن مكتسبات شخصية بحتة، وأوضاع تجعلهم فى تمايز عن غيرهم، ويرون فتح أبواب التحرر والإبداع الحرّ إنما يقوّض هذه الأوضاع إن آجلاً أو عاجلاً، ويغير طبيعة الظروف التى جعلتهم فى هذه المواقع التى يجنون ثمارًا لا يستحقونها إلا بهذا التضليل ونشر الأوهام.

وقد كانت المشكلة التى تواجه الفن والفنان دائمًا، هى المناخ الثقافى والإطار الذى يعمل فيه الفنان، والذى هو - بالضرورة - نتيجة لكل الملابسات والأوضاع السائدة فى المجتمع.

وإذا كان الفنان مبدعًا حقيقيًا، فإن مواجهته تكون مع قوى أكثر وفى مجالات أوسع. ذلك أنه يرى أكثر من اللازم - من وجهة نظر السياسى والأخلاقى ورجل الدين - ويدخل أنفه فيما لا يعنيه، على اعتبار أن تقسيم العمل - من وجهة

نظر هؤلاء - يجعله مجرد أداة ترفيه، أو بوق دعاية، وهو ما يرفضه المبدع الحقيقي، ولذا فإنه يكون دائمًا معارضًا، ومنتقدًا لكل ما هو سائد. فهو يرى المستقبل، ويعمل من أجله. بينما يتجه نظر رجال الدين إلى الماضي. ولا يصل إلى أبعد من الحاضر لدى السياسي والأخلاقي. وبينما يهدف الفنان إلى إبداع كل جديد، وفتح آفاق جديدة. نجد الآخرين يتشبثون بالماضي، وبالتراث. وفي حين يعتمل التطور والتغيير في داخل الفنان، نجد الآخرين يركنون إلى الثبات والجمود.

وهكذا كانت العلاقة دائمًا، علاقة توتر، وتسلّط من خارج الفنّ والإبداع على المبدعين والفنّانين.

وفي العصور القديمة حُورب الفن كثيرًا، وفي أحيان أخرى أجْبر الفنانون على الطاعة والرضوخ لآليات الواقع المرير، والتسلط، والإذلال. وفي أحيان قليلة استطاع بعض الفنانين التحايل، ودسّ ما يريدونه عبر متطلبّات المتسلطين والقامعين. وفي أحيان نادرة استطاع الفنانون التمرد، وكانت النتائج في الغالب وخيمة، فذاقوا النفي، أو القتل المادي أو المعنوي.

وفي العصور الحديثة استطاع الفنانون، -بعد تغيراتٍ جوهرية في طبيعة المجتمعات،- أن يحصلوا على بعض حقوقهم. وأن يعملوا في ظروف أفضل، فكان ازدهار الفن، وارتفاع مستويات التذوق. وإن كانوا لم يسلموا من انتقادات، بل تسلّط وعقاب، الآخرين الذين لا يريدون الاعتراف بأن أزمنتهم مضت، وأن أفكارهم مكانها المتاحف، وهم مجرد أشباح ماض درس. فما زلنا نجد حتى الآن التدخل باسم الأخلاق أو السياسة أو الدين، وباسم القيم!! وثوابت الأمة!! متناسين أن القيم ليست ثابتة، والشواهد على ذلك تفقأ العيون، وكذلك لا وجود لما يسمى (ثوابت الأمة)!! اللّهم إلا إذا كانت هذه الأمة!! تمثل إحدى الحفريات، أو تعيش في ظروف مجتمع مشاعي بدائي .. وهنا تكون أمة!! (رغم عدم انطباق معنى الأمة عليها من الناحية العلمية) تعيش في مجاهل التخلف والخرافة، وهي حياة لا أظن أن إنسانًا عاقلاً لديه أدنى نصيب من المنطق يمكن أن يفكر بأنها تمثل نموذجًا يجب أن يحتذى.

إن الإبداع هو أساس التقدم، سواء كان فى الفن أو العلم أو الفكر، أو السلوك الاجتماعى. والإبداع هو بمثابة ثورة على ما هو كائن، وتفجير الواقع الآنى، وإحلال آخر غيره يمثل تقدمًا فى تسلسل حياة البشرية. والوقوف فى مواجهة الإبداع، هو بمثابة وقوف أمام تيار التقدم؛ هذا التيار الذى لن يتوقف أبدًا، وإذا هدأتْ موجاته حينًا فإنها لا تلبث أن تزمجر، وتهيج فى أحيان أخرى لتعود إلى التغيير الجذرى والجوهرى فى هذا المجال أو ذاك، وليؤدى فى النهاية إلى التغيير الشامل للحياة.

إننا عندما ندرس العلاقات بين القيم، لم يكن هدفنا مجرد وصف طبيعة هذه العلاقة، بل كان أيضًا يهدف إلى طرح المشكلات المعقدة التى صاحبت ذلك، بالإضافة إلى البحث عن جذور المشكلة، وسبر أغوار العلاقة، وذلك من خلال تصوّرنا الخاص، ووجهة نظرنا فى هذا الشأن.

ر. ص.

تمهيد

ماهية الفن

لقد تطورت كلمة فن Art عبر العصور وأخذت معان مختلفة، وقد اعتمدت هذه المعانى بدرجة كبيرة على الهدف أو الدور المنوط بالفن، أو الرؤيا التى تكمن خلف هذا المعنى أو ذاك .

وإذا كانت هناك صعوبة فى تحديد مفهوم الفن، فربما كانت ناشئة عن أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنسانى لا يخضع للأحكام المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنسانى نشاط أسرع فى التطور، وأمضى فى الحركة، وابعد عن الثبات والجمود من النشاط الفنى.

ولتحديد معنى الفن سوف نبدأ بمحاولة استكشاف المعنى من خلال اللغة، لعل ذلك يكون أحد السبل التى تجعلنا ندرك المعانى التى يتخذها الفن.

فى العربية : الفن بالمعنى العام هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالاً كانت أو خيرًا، أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية هى تحقيق الجمال سمى بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمى بفن الأخلاق، وإذا كانت الغاية هى تحقيق المنفعة سمى الفن بفن الصناعة[1].

ويلاحظ من هذا المعنى أن كلمة فن يختلط فيها معنى الجمال، بالأخلاق، بالحرفة، ولا يحددها سوى الغاية المنوطة بها.

وكذلك إذا أمعنا النظر فى كلمة فن فإننا نجد أن المصطلح اليونانى الخاص بالفن (Τεχνη) والمعادل اللاتينى له (ars) لم يشر أحدهما بصفة

خاصة إلى الفنون الجميلة "Fine Arts" بل طبقا على كل انواع الأنشطة الإنسانية التى يمكن أن تسمى حرفا Crafts أو علوما Sciences. ومع أن علم الجمال الحديث أكّد على حقيقة أن الفن لا يمكن تعليمه، إلا أن القدماء فهموا الفن على أنه ما يمكن بواسطته تدريس أو تعليم شيء ما.

لقد كانت التعبيرات القديمة المتعلقة بالفن تقرأ وتفهم كما لو كانت تعنى فى الفهم الحديث "الفنون الجميلة". وقد أدى ذلك فى بعض الأحوال – إلى أخطاء جسيمة حين كان الكتاب القدامى لا يقصدون الإشارة إلى الفنون الجميلة فحسب.

فحينما عارض اليونانيون الفن بالطبيعة كانوا يفكّرون فى النشاط الإنسانى بصفة عامة. وعندما قارن أبقراط Hippocretes الفن بالحياة كان بفكر بالطبّ، وعندما أعيدت المقارنة بواسطة "جوته Goette ، وشيلر Schiller" مع الإشارة إلى الشعر فقد أوضحت الطريق الطويل للتغير الذى اجتازه مصطلح الفن بعيدا عن معناه الأصلى[٢].

ولم يكن لدى اليونانيين كلمة خاصة تشير إلى الفن بمعناه المألوف بل كانت كلمة ($\eta \sigma \in T$) والتى تعنى (تقنية) والتى تباين قليلا فى معناها كلمة فن Art الحديثة، كانت تعنى صنع شيء ما، وإدارك صورة ما فى هيولى، فالفنان منتج وصانع[٣].

وإذا كان لا وجود لتمييز بين ما يسمى بالفنون الجميلة والفنون التطبيقية فى العصور القديمة (عند أرسطو) "فإننا بالنسبة لـ "دانتى" وتوما الإكوينى" نجد الأمر لا يختلف كثيرا. فقد رأى الاكوينى أن "صناعة الأحذية، والطبْخ، والشعوذة Juggling والنحو والحساب ليست أقل من الفنون، وهى بمعنى آخر (فنون) أكثر

من التصوير والنحت والشعر والموسيقى، حيث أن الشعر والموسيقى لم يوضعا فى مجموعة واحدة ولو كفنون محاكاة"[٤].

ومن الجدير بالذكر أننا نلاحظ تباين الآراء حول معنى الفن وماهيته فى الفكر الفلسفى الحديث والمعاصر، بين آراء تجعل من الفن نشاطا خاصا، ونمطا متميزا من أنماط الفعل الإنسانى، يستقلّ عن غيره وبين آراء تخلط بين الفن وأنشطة إنسانية أخرى.

وقد رأى "كانط Kant"[٥] أن الفن أو الجمال الصناعى هو تقديم جميل لشىء ما. والفن متميز عن العلم من جهة وعن الحرفة م جهة أخرى. هو كمهارة يختلف عن العلم اختلاف القدرة عن المعرفة، واختلاف التكنيك عن النظرية، واختلاف العمل عن النظر. الفنان لا يعمل وفق تصورات وغايات محددة. وميدان الفن، فى الحقيقة، هو ذلك الذى يكون العمل فيه أو إنجاز المهام به، بمجرد فهمنا التصورى (النظرى) له. ويختلف الفن عن الحرفة اختلاف غايات العمل التلقائى عن العمل النفعى الإلزامى. الفن وظيفة تسر فى ذاتها، بينما العمل وظيفة لا تسرّ فى ذاتها، وإنما بفضل غاية تقع خارج العمل نفسه، أى المكسب الاقتصادى.

ويرى "كانط" أن الفن لابد أن يكون ثمرة من ثمار الحرية، بمعنى أنه لا يمكن أن يصدر إلا عن إرادة تبنى أفعالها على الفعل. وتبعا لذلك فإن الكائن الناطق هو وحده الكائن الفنّان بحق. والعبقرية هى الملكة الطبيعية التى تملى على الفنان قاعدتها. وهذه العبقرية هى بمثابة ذلك الميل المفطور فى الروح الإنسانية[٦].

هذا، وقد أكد "شيلر" على أنه ليس من وظائف الفن تقديم وصايا أخلاقية، بل إن الفن يقود الإنسان الحسّى نحو ميدان الواجب والعقل وهو يسهم فى استعداد الإنسان لإنجاز إلزامات الضمير ووظائف العقل[٧].

ويعتبر الفن – عند "هيجل" – تجسيدا حسيا للفكرة ممثلا فى ذلك جزءاً من العقل المطلق إلى جانب الدّين والفلسفة، وهو إذن واحد من ثلاثة أشكال تتحقق فيها الروح ويجرى التعبير عنه. وهو أول ظهور للمطلق، وتعبير محسوس عن الحقيقة. يجتمع الفن مع الدين والفلسفة فى نفس الإطار، ولا يتميز الفن عنهما إلا فى شكله، أى فى تعبيره المحسوس، وفى طواعية أخيلته، الأمر الذى يحيل الفكرة شيئا يمكن التقاطه[٨].

ومادامت الفكرة هى الحقيقة المطلقة – من وجهة نظر "هيجل" – فإنه ينتج عن ذلك اتحاد الحق والجمال لأن كلا منهما هو الفكرة لكنهما متمايزان أيضا.

فالجمال هو الفكرة حينما تدرك فى إطار حسّى، وحين تدركه الحواس سواء فى الفن أو فى الطبيعة. أما الحقيقة فهى الفكرة حين تدرك فى ذاتها، أى بوصفها فكرة خالصة[٩].

الفن هو الانكشاف المحسوس للفكرة، والفكرة هى المضمون، والتجسيد المحسوس هو الشكل. وقيمة أى فن إنما تتحدد بمدى الملاءمة الشكل المحسوس للفكرة التى يجرى التعبير عنها. وتقاس هذه الملاءمة بمدى القدرة على التجسيد فى التعبير عن الفكرة وبطبيعة النسيج المادى الذى يشترك فى ذلك التعبير.

كما يرى أيضا أن الفن ليس للحياة، إنه يخلق أشكالا فيها تعبر الشعوب عن المعنى العميق للحياة[١٠].

والفن ليس من منتوجات الطبيعة بل هو مصنوع إنسانى، حتى حين ينسخ الطبيعة فهو يعيد بناءها وفق مخطط إنسانى. إنه منتوج للإنسان فى غاياته ووسائله، كما أنه – أى العمل الفنى – يتوجه إلى حواس الإنسان ويجب بالتالى أن يملك مادة حسية[١١].

وقد أكد "جارودى" على أن "هيجـل" قد نهل من اليـنابيع الكانطيـة فـى عالم الجمال، ولعـل ذلـك جـاء نتيجـة لقـول "هيجـل" بأن الفن لـه فـى نفسـه غايتـه الخاصة. ولكن – على حدّ قول "جارودى" نفسه – نجد أن "هيجل" يرفع استباطيقا "كانط" من وجهة النظر الذاتية إلى وجهة النظر الموضوعية[12].

كما رأى "هيجل" أن الفن والدين يستحيل حل الاختلاط بينهما.

وقد عبر "شوبنهاور" عن تصـوره للفن وعلاقتـه بالحريـة حـين قـرر بـأن الفن "هو ما يحررنا من العبودية"، بل أن سموه يأتى من سمو تعبيره عن الحريـة، وجمـال شىء ما إنما يقوم فقط فى كونه تعبيرا عن الفكرة، أو النوع، أو الإرادة فى لحظة من لحظـات تجسيدها. "هـو جمـال مشروط ومقيـد بفكـرة النـوع التـى يمثلـها أو بشـكل الواقع الذى يمثله، هو ليس جمالاً فـى ذاتـه، أو تعبيراً عـن ذاتـه وفرديتـه، كمـا عنـد "اسبينوزا"، هو مثال، عينة نموذج وليس خاصية فى ذاته[13].

والجميل هو الصورة، والأشياء الجميلة هى تلك التى تعبر، مع تفـاوت فـى الدرجة عن الصورة، وبقدر درجة التعبير تكون درجة الكمال[14].

ويختلف الفن عن العلم عند "شوبنهاور" لكن الاختلاف فـى المنهج والغايـة لا يوجب التّناقض – فى رأى "شـوبنهاور" – فكلاهمـا نتـاج ذكـاء خـلاق، ينصـهر فيـه العقل والخيال والحس والحدس. أما تباينهما فمسألة تركيز فالعملية الجماليـة يقودهـا العقل المتخيل أما العملية العلمية فيقودها العقل المجرد[15].

"وحقيقة الشعور بالجمال يعرفها" شوبنهاور " بأنها هى حالة التأمل الخـالص والوجد فى العيان ونسيان كلّ فردية والقضاء على كل نوع من المعرفة خاضع لمبـدأ العلة والذى لا يعرف غير العلاقات بين الأشياء"[16].

هكذا نجد أن الفكـر المثـالى – عنـد "شـوبنهاور" و "هيجـل" – جعـل الفنّ أداة لشىء ابعد، شىء أكثر ثراء وحقيقة، شىء يتجاوز كل تجربـة، ويكـاد يلغيها عنـد

"شوبنهاور" بالتحديد. ولكننا مع الاتجاهات الطبيعية، والمادية والبراجماتية نجد الفن ذا صبغة مختلفة، بعيدة عن هذا التجريد والسلب لوظيفته، فقد "رفض" مكسيم جوركى" Maxim Gorky الفصل بين العمل العقلى والعمل اليدوى، وبين الفنون الجميلة والفنون العملية"[١٧]. وبذلك يكون قد أعادنا إلى الآراء التى كانت تربط الفن بالمنفعة وتطلب من الفن وظيفته اجتماعية، ولكن جوهر رأى "جوركى" يؤكد بالإضافة إلى ذلك على دور الفن فى الحياة، دوره فى التغيير، ولكن على أساس من التفاعل الديناميكى مع المجتمع والحياة.

وقد رأى "جورج سانتيانا" أنه توجد حالات محددة تدخل فيها معرفتنا بالفائدة أو المنفعة فى إحساسنا الجمالى، ولكنها تقوم بفعلها على نحو غير مباشر للغاية[١٨]، أى أن المنفعة ليست مقصودة بشكل واضح وصريح بل قد تدخل فى تقديرنا الجمالى وتذوقنا الفنى دون أن يكون هذا هو كل ما نعنيه أو نقصده من وراء عملية التذوق هذه.

وقد أكد على ذلك أيضًا بطريقة أخرى حين قال بأن "التناسق الطبيعى بين المنفعة والجمال إذا لم نعرف منبعه فإنه بلا شك يكون موضوعا محيّراً ومربكًا لنظرية الجمال. فأحيانا يقال إن المنفعة هى نفسها ماهية الجمال The Essence of Beauty لأن وعينا بالمميزات العملية لأشكال محددة هو الأساس الذى ينهض عليه إعجابنا الجمالى"[١٩].

ولكنه رغم ذلك رفض المبالغة فى أهمية المنفعة وجعلها معيارًا وحيدًا للتقدير الجمالى.

ومن الجدير بالذكر أن "سانتيانا" قد فرق بين معنيين مختلفين لكلمة "فن" تفرقة واضحة.

معنى عام يجعل من الفنّ مجموع العمليات الشعورية الفعالة التى يؤثر الإنسان عن طريقها فى بيئته الطبيعة كى يشكلها ويصوغها ويكيفها، ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة: لذّة الحواس ومتعة الخيال دون أن يكون للحقيقة أى مدخل فى هذه العملية إلا بوصفها عاملا مساعدًا قد يؤدى إلى تحقيق هذه الغاية[٢٠].

والفن هو "انتقال من المادة إلى الصورة، أو بالأحرى من المادة الجامدة إلى المادة المرنة المتكيفة مع الرغبات الإنسانية[٢١].

ويهاجم "سانتيانا" وجهة نظر "كانط" التى ترى أن للفنّ غايته فى ذاته وأن الجمال منزه عن الغرض، فيقول "وكأن المرء حين يجد نفسه بازاء موضوع جمالى فإنه لا يفكر مطلقا فى السعى نحو امتلاكه أو العمل على الظفر به [٢٢]. بل يرى أن اللذة الجمالية ليست اقل من غيرها من اللذات أنانية أو نفعية.

و"سانتيانا" ممثل الاتجاه الطبيعى يعارض بآرائه هذه المثاليين، ويقترب كثيرا مع الآراء البرجماتية، فقد ربط "جون ديوى" G. Dewey بين الفن الجميل والفن النافع مؤكدا على أن أى فلسفة أو فهم للفن محكوم عليها بالفشل إذا أقيما على أساس من الثنائيات الزائفة بين الفن والطبيعة أو بين الفن والعلم أو بين الفن الجميل والفن النافع ورأى ضرورة دمج الثنائيات فى وحدة. وقد جاء حرصه على ربط النافع بالجميل نتيجة لربط الفن بالخبرة[٢٣].

وقد جعل "ديوى" الخبرة تشمل شتّى خبرات المجتمع العلمية والتربوية، كما ربط بين الفن والحضارة.

ولكن "أندرية مالرو" رغم عدم إنكاره أهمية الشروط الاجتماعية والأحوال الاقتصادية التى اقترنت بظهور الفن وعاصرت تطوره، إلا أنه يرفض مع ذلك أن يعرف (الفن) استنادًا إلى مثل هذه الشروط، لأنه يرى أن ما خلد أفضل الأعمال

الفنية إنما هو على وجه التحديد - انتصارها على ظروفها، واندماجها في عالم إنساني غير مشروط. فليس المهم في تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التي عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن، بل المهمّ هو الوقوف على الطابع الإنساني الذي جعل من كل فن أنشودة يرددها التاريخ. وما جعل الفن قوة فعالة في صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئا إنسانيا انبثق من أعماق موجود مبدع[٢٤].

ويرى أيضا أن الفن " يعبر عن إدارة إنسانية متحررة"[٢٥]. فالفن ليس مجرد لغة، أو تعبير، بل هو أداة تغيير، وهو ليس إلا ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقة. الفن يعمل على تغيير الواقع الإنساني، أي أن الفن ثورة.

وقد كان بحث "مالرو" لسيكولوجية الفن محاولة للكشف عن الصيغة الإنسانية الحقيقة التي تتسم بها سائر الأعمال الفنية. فقد رأى أن الفن للإنسان. ولا نستطيع النفاذ إلى الإبداع الفني إلا إذا استبعدنا من دائرة الفن كل نزعة تقول بالمحاكاة أو التقليد Imitation فحسب، كل نزعة تعبيرية موضوعية أيضا.

فالفن إبداع لمعايير أو قيم إنسانية، يخلق الفنان بمقتضاها عالما غريبا عن الطبيعة، عالما يكون بمثابة تعبير عن إرادته الحرة الخلاقة.

ويختلف الفنان عن الإنسان العادي - في رأي "مالرو" في أن الفارق بين عين الفنان وعين الرجل العادي، هو أن الرجل العادي لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل التصرف فيها والاستفادة منها أي على أساس المنفعة، في حين أن الفنان لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل إحالتها إلى موضوع فني أو من أجل العمل على تصويرها. والفنان يقوم بفعله الإبداعي حين يغير من صميم وظيفة الأشياء[٢٦].

وهذه الآراء إنما تعبر أيضا عن "مالرو" ليس كمفكر وناقد ولكن أيضا كروائي أو مبدع استطاع أن يترك بصمات واضحة في فن الرواية خاصة روايته "قدر الإنسان".

وإذا كان "اندريه مالرو" قد ربط بين ماهية الفن والإنسان فإن "مارتن هيدجر Martin Heidegger" قد جعل الفن تعبيرا عن الحقيقة. فقد رأى أن العمل الفنى "يكشف عن موجود معين فى حالته التى هو عليها. وهذا الكشف يعود بنا إلى المعنى الأصلى للحقيقة من حيث هى لا تحجب ولهذا لن يدهشنا أن يقول "هيدجر" إن الحقيقة تحدث فى العمل الفنى وذلك حين يتم فيه تفتح الموجود من حيث ماهيته وحالته التى هو عليها"[٢٧].

ويرى "هيدجر" أن الأصل فى العمل الفنى هو الفنان، كما أن الأصل فى الفنان هو العمل الفنى. ولكننا ما نكاد نتحدث عن هذا التبادل القائم بين الفنان والعمل الفنى حتى نجد أنفسنا بازاء حد ثالث قد يكون هو الأصل الذى صدر عنه الحدان السابقان ألا وهو "الفن" نفسه! فهل نقول أن الفن هو الأصل فى الفنان والعمل الفنى على السواء؟ هذا ما يرد عليه "هيدجر" بقوله: إن الفن لفظ لا يخرج عن كونه مفهوما مجردا نشير به إلى مجموعة من الوقائع المشخصة، ألا وهى الأعمال الفنية. ولولا تلك الوقائع المشخصة التى نلتقى بها فى عالم الواقع حينما نشهد أعمالا فنية، ونلتقى بأفراد من الفنانين لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن الفن أصلا[٢٨].

ولكن لكى نتجنب "الدور" فإنه يجب أن نقول بأن " ماهية الفن إنما تنكشف لنا عن طريق التأمل المقارن الذى نوازن فيه بين الأعمال الفنية المختلفة، لكى ننتزع منها السمات المشتركة أو الخصائص الهامة"[٢٩].

ولكن كيف نوازن ونقارن بين بعض الأشياء على أنها أعمال فنية دون أن نعرف ماهية الفن؟

ويرد "هيدجر" بأنه للكشف عن ماهية الفن لابد من البحث فى صميم العمل الفنى نفسه القائم على عالم الواقع. فكل مهمة عالم الجمال – من وجهة نظر

"هيدجر" - هى توجيه الأسئلة إلى العمل الفنى من اجل الوقوف على حقيقة وجوده أو طبيعة كينونته الخاصة.

إن الفن كله - بوصفه احداث حقيقة الموجود بما هو جود - هو فى ماهيته شعر. ولقد كان الشعر دائما وسيطا بين السماء والبشر. فلم لا يكون العمل الفنى وسيطا بين الإنسان والحقيقة. والمراد بالشعر هنا هو أن يكون الإبداع فى مختلف الفنون هو السبيل إلى تحرير الحقيقة وتجلياتها والكشف عنها[٣٠].

لقد كان "هيدجر" يريد أن يعرفنا بماهية العمل الفنى فإذا به يحدثنا عن ماهية الحقيقة. كما كنا ننتظر منه أن يكشف لنا ماهية الفن فإذا به يعود بنا إلى الحقيقة كما تظهر فى العمل الفنى.

وإذا كان عالم الجمال يقوم بتوجيه الأسئلة إلى العمل الفنى من أجل الكشف عن حقيقة وجوده أو طبيعة كينونته الخاصة: فإن هذا يعنى أننا نعرف الكثير عن العمل الفنى - فيما يرى "هيدجر" - عندما نشاهد نماذج من الآثار الفنية التى أبدعتها البشرية فى المتاحف والميادين. وحسبنا أن نتأمل هذه الأعمال الفنية فى صميم وجودها الخارجى دون التأثر بأية فكرة مسبقة لكى نتحقق من أن الأعمال معروضة بشكل قد لا يختلف كثيرا عما تعرض به باقى الأشياء. فالعمل الفنى هو بالضرورة (شىء)، ونحن لا نستطيع أن نغفل جانب الشيئية فى العمل الفنى. ولكن قد يرى البعض أن العمل الفنى (شىء) ولكن ليس كباقى الأشياء التى نلتقى بها فى تجربتنا العادية، بل هو شىء من نوع خاص، أو شىء ينطق بلغة نوعية خاصة تعزله عن كل ما عداه من الأشياء، وكأنما هو تشبيه أو رمز أو تمثيل. ولكن "هيدجر" يؤكد على أن الجانب الشيئى فى العمل الفنى إنما هو ذلك الجانب الخصب الذى يكشف لنا عما ينطوى عليه العمل من وحدة فنية. فالشيئية هى بمثابة الدعامة المتينة التى تستند عليها مقومات "العمل الفنى" باعتباره موضوعا جسيا[٣١].

وهكذا إذا ما نظرنا إلى أى عمل فنى وجدنا أنه ليس إلا (شيئا مصنوعا) ولكنه يختلف عن الموضوع النفعي، فإذا كانت صناعة الموضوع النفعي تختفى فيه، بمعنى أن وجوده ينحصر فى استعماله وفائدته، فإن عملية إبداع الموضوع الجمالى تظل ماثلة فيه، وكأن كل وجود العمل الفنى ينحصر فى وجوده الجمالى: والموضوع النفعي كلما كان سهل الاستعمال قلت ملاحظتنا له. أما بالنسبة للعمل الفنى فإننا نتوقف كثيرا عند وجوده باعتباره موضوعا جماليا أو واقعة متحققة، وبالتالى فنحن نحكم عليه بغض النظر عن كل فائدة أو منفعة.

وهكذا يرى "هيدجر" أن الجمال ليس إلا مظهرا من مظاهر تجلى الحقيقة وهذا لا يكون متحققا إلا فى العمل الفنى.

وإذا كان "ارنست كاسيرر Ernest Cassier" يرى أن الإنسان "حيوان رامز" أو "حيوان صانع للرموز. فإن نظرته للرمز ليست تعنى التأكيد على العلاقة أو الدلالة التى تشير إلى معنى أو فكرة أو تصور بل يرى أن الرموز تشكل فيما بينهما شبكة معقدة من الأشكال والصور التى تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته.. وتبعا لذلك فإن "كاسيرر" يرى أن فطرة الإنسان أوسع من دائرة العقل الخاص. وأن مكانة الفن فى مضمار الحضارة البشرية إنما ترجع إلى كونه لغة من اللغات الرمزية التى حاول الإنسان اصطناعها فى فهمه للعالم"[٣٢].

وقد حرص "كاسيرر" على فهم الفن بوصفه نشاطا حضاريا لا يقتصر على نسخ الواقع أو محاكاة الطبيعة، بل يقوم أيضا على تمثيل الواقع فى صورة مركزة. وقد رفض أن يكون الفن صورة طبق الأصل من الواقع الخارجى.

إن عمل الفنان ليس هو محاكاة الطبيعة أو محاكاة الأشكال الواقعية بل يتمثل فى خلقه بعض الأشكال الفنية أو إبداع مجموعة من النماذج الأصلية بحيث يتجلى فى العمل الفنى طابع شخصى يجىء مميزا له عن كل ما عداه.

وإذا كانت نظرية المحاكاة تؤكد على العلاقة بين الفن والتجربة الإنسانية خارج مجال الفن، فإن "سوزان لانجر" تؤكد أيضا مع "كاسيرر" على أن الفن عالم قائم بذاته، ويتميز بالغيرية والغرابة وأنه مكتف بذاته. ولأنه شكل مبدع أو رمز مبدع لم يكن له وجود من قبل. الفن إيهام، وشيء آخر يختلف عن الأشياء الموجودة في الطبيعة . فالأشياء الموجودة بالفعل مثل مزهرية الورد – مثلا أو الكائن الحي لا يمكن أن يعاد إبداعها لأننا في حاجة إلى هدمها وما يبدع في الفن الصورة Image وهذه الصورة تبدع خارج خامات المواد الفنية" والصورة بهذا المعنى شيء ما يوجد فقط لإدراكنا مجردا من نظامه الفيزيقي والسببي وهذا ما يبدعه الفنان"[٣٣]. فالعمل الفني له وجوده الخاص، لأنه رمز مبدع وليس محاكاة للطبيعة أو الواقع، وعلى هذا يمكن تذوقه جماليا بالنظر إلى العمل ذاته وإلى جماله الباطني ووحدته وفعاليته.

فالفن – كما رأى بوزانكيت" يعمل مع الصور وليس مع الحقائق كما نفعل نحن في حياتنا اليومية"[٣٤].

وقد رفض "كاسيرر" أيضا رأي "كولنجوود Collingwood" الذي يقول فيه إن مهمة الفنان هي العمل على التعبير عن عاطفته، كما يأبى التسليم معه بأن كل عبارة ينطق بها الإنسان، أو حركة يقوم بها، إنما هي في حد ذاتها عمل فني. فالعمل الفني – في راس "كاسيرر" يستلزم عملية بنائية أو تركيبية كما أن عنصر الغائية أو الرغبة في الوصول إلى بعض الأهداف عنصر ضروري في كل تعبير فني. والإبداع الفني ليس تعبيرا أو تمثيلا أو تأويلا. فالفن أحد السبل العديدة المؤدية إلى تكوين نظرة موضوعية إلى الأشياء وإلى الحياة البشرية[٣٥].

والفن لا يبحث في كيفيات الأشياء أو أسبابها، بل هو يرمي إلى تزويدنا بضرب من العيان أو الحدس الذي يكشف لنا عن أشكال تلك الأشياء. وهذا

الحدس إنما هو صميم كشف حقيقي أصيل. فالعالم يكتشف وقائع الطبيعة وقوانينها في حين أن الفنان مكتشف لأشكالها وصورها.

وإذا كان "كاسيرر" قد أكد على رمزية الفن، فإن "سوزان لانجر" قد أكدت على أن الفن نسق رمزي ابتدعه كائن ناطق للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية – وهي بذلك تكون متأثرة أشد التأثير بأستاذها "كاسيرر".

ففي كتابها : Felling and Form تقول "الفن رمز Symbol والعمل الفني صورة رمزية. والفن إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري"[٣٦].

أي أن الفن يعني إضافة شيء لم يكن موجودا من قبل. ولكن ما لذي يبدعه الفن؟

أنه يبدع أشكالا....

وما طبيعة هذه الأشكال؟

إنها أشكال قابلة للإدراك الحسي، وتكون في نفس الوقت معبرة عن الوجدان البشري أو الحياة الباطنية وتعبيرها يكون من خلال الرمز.

"والفن كرمز إنما هو كل مدرك أو كل ما يمكن تخيله يعرض العلاقات بين الأجزاء الخاصة بهذا الكل"[٣٧].

والعمل الفني رمز للوجدان لأنه يصوغ أفكارنا عن الخبرة الباطنية مثلما يفعل الاستدلال عندما يصوغ أفكارنا عن الأشياء والوقائع في العالم الخارجي[٣٨].

وترى "لانجر" أن العمل الفني هو صورة أو شكل، وهو يتكون من مجموعة من العناصر المتنوعة التي ترتبط وتتفاعل معا في إبراز هذا الشكل بحيث يعطي بوضوح وبموضوعية وبحيث يمكن إدراكه.

والحق إن لمفهوم الشكل أو الصورة أهمية كبرى فى تعريفنا للعمل الفنى: لأن العمل الفنى لا يصبح مظهرا حسيا بفعل الإدراك، اللهم إلا إذا استحال إلى شكل أو صورة. وسواء كانت صورة العمل الفنى ثابتة مستديمة كصورة البناء أو الإناء أو اللوحة، أم كانت صورة عابرة دينامية كصورة اللحن أو الرقصة، أم كانت مجرد صورة متخيلة ظاهرية كصورة العمل الأدبى، فإنه لابد للصورة فى كل هذه الحالات من أن تتخذ طابع الكل المتسق مع نفسه، القابل للإدراك، وكأنما هى موجود طبيعى له وحدته العضوية، واكتفاؤه الذاتى، وحقيقته الفردية. ولا يكون العمل الفنى جيدا أم رديئا، خصبا أو جدبا، اللهم إلا باعتباره مظهرا أو ظاهرة Appearance لا باعتباره تعليقا على شىء يمتد فى ما وراء صميم العالم، ولا باعتباره قرينة تذكرنا بأشياء أخرى قائمة فى الواقع الخارجى[٣٩].

والعمل الفنى هو صورة معبرة لشىء ما والاختلاف بين الصورة والأشياء الفعلية اختلاف وظيفى[٤٠].

ووظيفة الصورة هو أن تعطى للأشكال تجسيدا فى نوعيات خالصة وما نراه فى الفن هو شىء ما معطى للبعد وبهذا المعنى تكون الصورة وهما، وصورة الشىء هى خاصيته الجمالية المباشرة، وهكذا تكون الأشكال فى الفن اشكالا تجريدية ومحتواها هو الشكل الخالص Pure Form. ومعنى هذا أن جميع الفنون تجريدية. ذلك لأنه خواصها هى أشكال مجردة من وجودها المادى وبدون معنى عملى.

والفن كشكل يتميز بهذه الوحدة العضوية Organic Unity، وعلى هذا فهو ليس مجرد عناصر حسية مرتبة معا بطريقة معينة. لأنه الرمز الذى ينبثق من خلال هذه العناصر، رمز مبدع وليس تنظيما لهذه المواد المعطاة. كل عنصر من عناصر الشكل ليس سوى عامل يساعد فى بناء هذا الشكل وإظهاره بوضوح. كما أن أى

عنصر من هذه العناصر الداخلة فى تكوين هذا الشكل، ليس بذى شأن إذا ما عزل بمفرده لأن وظيفته لا تبدو إلا من خلال ارتباطه بالعناصر الأخرى فحسب. بل قد يكون التعبير فى ذاته عنصر شكليا.

كما تركد "سوزان لانجر" على أن التعبير الفنى العظيم ليس مجرد لذة حسية مباشرة، وما من شك فى أن الكثير من اتجاهات الفن المعاصر قد أصبحت شاهدا واضحا على قلة اهتمام الفنانين بتقديم أشكال سارة أو نماذج ممتعة مما يضعف من حجة القائلين بأن الفن مجرد لذة أو متعة. فإذا أضفنا إلى ذلك أننا نشهد اليوم اهتماما منطقيا وسيكولوجيا كبيرا بمفهوم الرمزية أمكننا أن ندرك كيف أن فلسفة الفن الجديدة لم تعد تستطيع الاستغناء عن مفهوم "الشكل ذى الدلالة significant form أو مفهوم الصورة ذات المغزى[41].

والجدير بالذكر أن "لانجر" تقيم تفرقة واضحة بين العلامة sign وبين الرموز Symbol. فتقول بأن العلامة شيء نعمل بمقتضاه، أو وسيلة لخدمة الفعل، فى حين أن الرمز أداة ذهبية أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشرى. وحينما ينجح المرء فى توصيل فكرته إلى الآخرين عن طريق بعض الرموز فإننا نقول عنه إنه أحسن التعبير عن تلك الفكرة[42].

كما أن هناك فارقا جوهريا بين الفن والحياة، فكل عمل فنى هو بمثابة شكل أنجز من خلال خبرة فنية، والخبرة الفنية تختلف عن خبرة الحياة فى أن الأولى خبرة إبداع. كذلك يختلف ما يدرسه علم الجمال (الشكل الفنى) وما يدرسه العلم الطبيعى (الشكل الطبيعى) وإذا كان الفن شكلا معبرا عن الشعور البشرى فإن الصفات البنائية للشكل الفنى ترتبط ارتباطا عضويا بالصفات البنائية للشعور أو السلوك البشرى.

والفنان يسقط أشكال الشعور من أشكال فنية مسموعة أو شعرية أو مرئية، أي أن الفن إسقاط لفكرة المبدع في أشكال يمكن إدراكها بالشعور البشرى.

ومهمته الفن عند "لانجر" هي تجسيد الشعور، أو موضعته وإعطائه شكلا يكون من الممكن تأمله وفهمه وإدراكه.

ولكن بأى واسطة يستطيع الشعور إدراك الفن؟

تجيب"لانجر" بأن هذا يتم بالحدس، لأن الحدس – من وجهة نظرها – هو الفعل العقلي الذى تعتمد عليه المعرفة الفنية. كما ترى أن الأعمال الفنية هى تجريد للأصوات والصور والحركات لكى تجعلنا نركز انتباهنا عليها[٤٣].

والعمل الفنى هو رمز مبدع، لأننا لكى نعبر عن المشاعر والدوافع ثم نصفها فى صورة فنية يجب أن تكون هناك حرية ... لأن السلوك محكوم عن طريق المجتمع، لكن التعبير الرمزى ليس بحاجة إلى أن تكون له مناطق محظورة.

والعمل الفنى يحمل وجودا مستقلا عن كل ما عداه كما أن قيمته تكمن فى داخله، وليس بحاجة إلى شيء آخر خارجه، فهو – أى العمل الفنى – رمز مفرد، وليس مجموعة من العناصر ذات المعنى التى يمكن أن تجمع إلى بعضها البعض فعناصره ليست ذات قيمة رمزية وهى منعزلة.إن طابعها التعبيرى يأتى من وظيفتها فى التصور الشامل.

والعمل الفنى يدرك عن طريق الحدس المباشر، ولا يمكن ترجمته فضلا عن كونه عملا معقدا.

وهكذا تؤكد "لانجر" – كما أكد من قبل "كاسيرر" – على أن الفن رمز يعتمد أساسا على الشكل أو الصورة وأن إدراكه يكون عن طريق الحدس المباشر دون وساطة أخرى. كما أكدت على أن الرسالة التى ينقلها لنا الفن أعمق من أن

تكون من مجرد لذة حسية عابرة أو متعة سريعة ما دام العمل الفنى لغة رمزية لا تخلو من معان ودلالات.

وهكذا نجد أن الفن قد تباينت الآراء حوله، وتعددت الاجتهادات. ولكن يجدر بنا التأكيد على أن قدرة الفن تكمن فى التعبير عن حقيقته الخاصة، وفى كونه نسخة مباينة لما هو موجود فى الواقع. فالفن كمحاكاة كاملة مستحيل وجوده، وأهمية الفن فى استقلاله كإبداع، وتكمن أهمية الفن فى التعبير غير المباشر.

وأيضا نود أن نؤكد على أن تحويل الفن إلى صورة فقط ليس هو البديل الحقيقى لاختزاله إلى مضمون فحسب. فالفن – من وجهة نظرنا – صورة ومضمون أيضا، والصورة والمضمون يرتبطان ويتكاملان ولا يمكن أن ينفصما لأن هذا الفصل الميكانيكى بينهما ليس إلا من أعمال الذهن، قد يخدم الفن عند دراسته دراسة تفصيلية، ولكن هذا لا يعنى أن الفن يمكن أن يكون فيه هذا الانفصال.

كما نؤكد أيضا على أن المبالغة فى فصل الفن عن الحياة لم تكن إلا رد فعل لاختزال الفن إلى مجرد تقليد أو محاكاة، ولكن إذا قلنا أن الفن ليس تقليدا أو محاكاة، إنما (إبداع) فهذا لا يعنى أنه ليست هناك ثمة صلة بين العمل الفنى وبين الواقع الحى، بين الظروف الاجتماعية والسياسية والبيئية وكل ما يشكل الحياة الإنسانية ويؤثر فيها، ولكن الصلة ليست مجرد صلة ميكانيكية، وليست العلاقة علاقة تساو، بل هى علاقة تواز، وعلاقة جدلية يشترك فيها الطرفان الفن والحياة من حيث التأثير والتأثر.

هوامش التمهيد

(١) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي – حـ ٢ – دار الكتاب اللبناني – بيروت – ١٩٧٩ص ١٦٥. لتوضيح المعنى اللغوى لكلمة "فن" فى اللغات.
الهندوأوروبية – يرجع إلى كتابنا: الأحكام التقويمية فى الجمال والأخلاق – دراسة تحليلية مقارنة – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع – الإسكندرية ١٩٩٨م – ص ٢١٨، ٢١٩ والهوامش ص ٢٧٨ (هامش ١٢)

(2) See: Kristller, Paul Oskar: The Modern System of the Art,. In (Weitz, Morris) Ed. Of: The Problems of Aesthetics, Macmillan Pullishing co., 2nd Ed. New. York, 1970, P. 111

(3) See: Grey, D. R. : Art In the Repulilic, Philosophy, Vol XXVI, No, 103, October, 1952, Macmillan, LTD. London, 1952, P. 298.
And Lloyed, G. E. R. : Aristolte The Growth Structure of his Thought, Cambridge University. Press., 4th Ed. London, 1980, P 274.

(4) Ibid: p20 & Also: lloyed: op. Cit., p.p. 278& 279.

(٥) راجع: نوكس، أ: النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور) ترجمة محمد شفيق شيا – منشورات بحسون الثقافة – بيروت – ١٩٨٥ ص ٦٩& ٧٠.

(٦) إبراهيم، زكريا: كانت، أو الفلسفة النقدية – مكتبة مصر – القاهرة ص ٢٥٣ & ٢٥٤.

(٧) نوكس، أ: مصدر سابق – ص ٩٧.

(٨) نفس المصدر – ص ١٠٦ & ١٠٧

(٩) ستيس، ولتر : فلسفة "هيجل" ترجمة إمام عبد الفتاح إمـام – تقديم زكـي نجيب محمود – دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة – ١٩٨٠، ص ٦٢٠.

(١٠) جارودى، روجيـه: فكر هيجـل، ترجمة إليـاس مرقص – دار الحقيقة – الطبعة الثانية – بيروت – ١٩٨٣ – ص٢٢١.

(١١) نفس المصدر: ص ٢٢١ & ٢٢٢.

(١٢) نفس المصدر: ص ٢٢٥.

(١٣) نوكس، أ: مصدر سابق ص ١٥٧.

(١٤) بدوى، عبـد الرحمـن : شـوبنهاور – وكالـة المطبوعـات بـالكويت – دار القلـم – بيروت – د. ت. ص ١٤٩.

(١٥) نوكس، أ: مصدر سابق ص ١٦٣.

(١٦) بدوى عبد الرحمن: شوبنهاور – مصدر سابق ص١٥٢.

(17) Gorky, M: On Literature, tr, by A. Finlerge, progress Publisher, Moscow, 1968, P.P. 235 & 236.

(18) Santayana, G.: The Sense of Beauty. Dover Publication, 5th ed, New York, 1955, P. 98.

(19) Ibid: P. 97.

(٢٠) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر – مكتبة مصر – القاهرة – ص٧٠.

(٢١) المصدر السابق – ص ٧١.

(٢٢) نفس المصدر السابق – ص ٧٣.

(23) See: Strok, Guyw. American Philosophy From Edward to Dewey – New York, 1968 – p. 261.
Also; Dewey: Experience and Nature, Chicago, 1925, P. P 355 & 392.

(24) See: Marlraux, Andere: La Monnaie De L'Absolue Paris, Gallimerd, 1951, P. 21.

عن: إبراهيم، زكريا: مصدر سابق – ص١٣٠.

(٢٥) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر عن المصدر السابق ص١٣٠.

(٢٦) المصدر السابق: ص ص ١٣٤ - ١٣٧.

(٢٧) هيدجر، مارتن: نداء الحقيقة ترجمة وتقديم ودراسة – عبد الغفار مكاوى – دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٧٧ – ص١٨٣.

(٢٨)إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن الفكر المعاصر – ص ٢٥٩ – ٢٦٠.

(٢٩)نفس المصدر ص ٢٦١.

(٣٠) هيدجر، مارتن: مصدر سابق – ص ١٩١.

(٣١) إبراهيم ، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر – ص ص ٢٢١ ، ٢٢٢.

(٣٢) المصدر السابق – ص ٢٣٤.

(33) Langer: Feeling and Form, Rotledeg, London – 1953 – P. 47.

(34) Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetics, George. Allen & Unin Led, London, 1904, P. 26.

(٣٥)إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر – ص ص٢٣٦، ٢٣٧.

(36) Langer, S: Felling and From op. Cit., P. 60.

(37) Langer, S: Problems of Art, London 1957, P. 20.

(38) Langer, S: Philosophical Sketches, Johan Hopkins Press, Baltimore, 1962, P, 84.

(٣٩) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر – مصدر سابق ص ٢٦٣.

(40) Langer, S: Mind, 1967, P. 209.

(41) Langer, S: Pgilosophy In A New Key, A Montor Book, N. Y. 1958 P. 175.

عن إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٢٦٢، ٢٦٣.

(٤٢) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٢٦٣.

(43) Langer, S: Problems of Art, Op. Cit., P. 31.

القسم الأول

التفسير الأخـلاقى للفن

عند اليونانيين خاصة

الفصل الأول

مــدخــــــل

(١) الفن والأخــلاق (نظــرة عامة).

(٢) التفسير الأخلاقى للفن قبل أفلاطون.

١- الفن والأخلاق (نظرة عامة)

يوشك عمر الفن أن يكون مساويا لعمر الإنسان، فقد وجد الفن مرتبطا بالعمل وممارسا خلال حياة الإنسان اليومية، حيث لا انفصال بين ما هو "جميل" وما هو "نافع" بل ولم يكن هذا التمييز قد طرح بعد.

ولقد تشكلت الحاسة الجمالية لدى الإنسان خلال عملية مركبة تداخلت فيها الطقوس والشعائر الدينية مع الممارسات العملية والحياة الاجتماعية وغيرها. كما أن العلاقة بين الفن والأخلاق لم تكن قد ظهرت كمشكلة تطفو على سطح الحياة الثقافية.

ولكن مع تطور الإنسان، وتباين حاجاته حدث تحول في علاقة الإنسان بالفن، وظهرت مشكلة علاقة الفن بجوانب الحياة الأخرى، ومنها علاقة الفن بالأخلاق.

ونحن "نلتقي في الجمال وكذلك في الأخلاق بمشكلة وجود النسق الفلسفي"[(١)] فقد طرحت المشكلة من خلال الاتساق مع الأنساق الفلسفية والمذاهب الفكرية أو عبر انتظامها ضمن سياق عقيدة معينة.

ويتضح من خلال عرض مشكلة العلاقة بين الفن والأخلاق أنه "يوجد نزاع جوهري بين ما تتطلبه الأخلاق وما يتطلبه الفن فالأخلاق تصر على الارتباط

بالخبرات Experiences، بينما يصر الفن على الاستقلال الذاتى لكل تجربة خاصة. والإنسان الأخلاقى يتفحص العمل المعطى فى علاقته بالأفعال الأخرى، بينما الإنسان الجمالى (المهتم بالجمال) يغرق نفسه فى التجربة المباشرة. والأخلاق تصر على عدم انتهاك حرمة الإنسان، أما الفن فيؤكد على قدسية التجربة والأخلاق تؤكد على الجانب الكمى للحياة، بينما يؤكد الفن على الحقيقة الكيفية، والأخلاق تجعل الحياة مستقيمة، بينما يجعلها الفن عاطفية. تتحدث الأخلاق عن الاهتمام بالكل، بينما يهتم الفن بالجزء. فبدون الضمير يصير الإنسان مجرد سلسلة من الخبرات غير المترابطة، وبدون الفن تكون الحياة نموذجا أجزاؤه غير متسقة مع بعضها تماما فى علاقتها ببعضها، وفى علاقاتها الداخلية أيضا"[٢].

ولقد كان تفسير الفن، عبر التاريخ، وحتى عصرنا الحاضر، من قبل العديد من المفكرين ينهض على أسس غير استاطيقية. فقد كان "يبجل من أجل منفعته الاجتماعية، أو لأنه يبث فى النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية، أو لأنه مصدر من مصادر المعرفة"[٣]. وهذا على أساس أن الفن يقدر بناء على ما يؤدى إليه من نتائج، وليس من أجل أهميته الخالصة.

وقد حدث فى القرون الأخيرة تحول ملحوظ نحو الاهتمام بالفن وقيمته الاستاطيقية نتج عن تغيرات اجتماعية أثرت فى مركز الفنان الذى انفصل عن المجتمع، ولم "يعد ينظر إليه كأحد الصناع"[٤]. ووفقا لهذا التغير اصبح هناك من ينظر إلى الفن نظرة مباينة لما كانت عليه فى العصور القديمة والوسيطة، فظهرت أفكار إعلاء القيمة الاستاطيقية للفن مقابل النظرة الأخلاقية السابقة، والتى استمرت عبر وجهات نظر أنصار العقائد الدينية أو أصحاب المذاهب الأخلاقية، أو هؤلاء الذين جعلوا نظرتهم إلى الفن مجرد تصور يتسق ويتكامل مع مذاهبهم الاجتماعية.

وإذا كان "هيجل" قد رأى أنه "ليس لشمولية الحاجة إلى الفن وعموميتها من علة أخرى غير كون الإنسان كائنا مفكرا. وتنطوى الحاجة إلى الفن على جانب عقلانى يتمثل فى أن الإنسان بوصفه وعيا، يظهر ذاته، يزدوج، يعرض نفسه لوعيه الخاص ولتأمل الآخرين، وبالعمل الفنى يسعى الإنسان – وهو صانعه – إلى التعبير عن وعيه لذاته"(٥). فإن "سانتيانا" رأى أن "العالم الجمالى محدود المجال؛ فعليه أن يخضع لسيطرة العقل المنظم، ولا يعتدى على المناطق الأكثر فائدة وقدسية"(٦). وقد كان ذلك مقدمة للرأى الذى يرى أن الجمال "يساعد على تنظيم إرادة الخير"(٧) وأن الأخلاق لا تقتصر" على مجال معين للنشاط، وإنما هى الاهتمام الشامل الذى يشرع للحياة كلها"(٨).

وقد كان ذلك إيذانا بالموقف المتشدد من جهة الأخلاقيين فى تعبيرهم عن آرائهم فى ربط الجمال بالأخلاق. فنجد من يرى بأنه "يبدو أن لا شىء أوضح من المطالبة بأن يكون الفن أخلاقيا وأن تكون مهمة الناقد الأولى، أحيانا على الأقل، إصدار أحكام على الأعمال الأدبية (واللوحات وحتى الموسيقى) على أساس القيمة الأخلاقية للنتاج الفنى والأدبى"(٩). بل والقول بأن أى وسيلة ذات طابع فنى "لا تعتبر وسيلة صالحة إلا إذا كانت ذات اثر أخلاقى إيجابى واضح، وكانت تقدم أعمالا ونماذج صالحة ومناسبة للاقتداء بها ومحاكاتها ... تقدم الرؤيا التى تعبر عن المحبة والخير، فالفن الصادق هو أخلاقى بطبيعته"(١٠).

ولكن ما هو السبب الكامن وراء هذا التشدد الأخلاقى؟

يرى "جورج سانتيانا" "أن الذى حدا بهم إلى هذا هو المطالب القاسية التى فرضها عليهم دفاعهم عن الدين، رغم أنه يكفى أن يستنشقوا هواء الربيع، أو يتأملوا إنسانا جميل الخلقة فينصرفوا عن موقفهم هذا، ولكن طباعهم الخلقية الصارمة، وخيالهم المكبل،قد وقفت حائلا دون النظر فى افتراضهم الأساسى بتصور

الأخلاق محض وسيلة، وباعتبارها الثمن الذى يدفعه الإنسان لأنه لم يتكيف مع البيئة، أو أنها النتيجة التى نهضت على خطيئة الإنسان الأولى Origin Sin وعدم كمال تكيفه. فإذا أزلنا الخطر، والألم وكل ما يثير الشفقة، فإن الحاجة للأخلاق سوف تختفى، وعندئذ يكون نهى الإنسان عن فعل شيء ما من قبيل التسلط"[١١].

ولكن إذا كانت النظرة الدينية المتشددة تعد مصدرا من مصادر فرض التصور الأخلاقى على الفن – كما رأى "سانتيانا" فإن أساس العلاقة نجم عن الربط بين الفن والمنفعة ارتكازا على القول بأننا نرى الأشياء فى عالمنا عادة على أساس فائدتها فى تحقيق أغراضنا أو إعاقتها. فإن "إدراكنا للشيء يكون عادة محدودا متجزئا. ونحن لا نرى منه إلا سماته المرتبطة بأغراضنا، وما دام مفيدا فإننا لا نبدى به اهتماما كبيرا. والإدراك عادة لا يعدو أن يكون تحديدا دقيقا سريعا لنوع الشيء وفوائده"[١٢].

بل وتوجد محاولات شتى من العديد من المفكرين والفلاسفة تؤكد – من وجهة نظرهم – على أن الأشياء التى نراها جميلة تخفى جميعها فائدة لنا على وجه من الوجوه وأن هذه "الفائدة تجعلها تبدو جميلة"[١٣].

والجدير بالذكر أننا لو عدنا إلى تاريخ المذاهب الجمالية، لوجدنا لدى "سقراط" محاولة رد "مفهوم الجمال إلى مفهوم المنفعة. وكانت حجة "سقراط" فى ذلك أن كافة الأشياء النافعة للبشر فى آن واحد أشياء جميلة وخيرة مادامت تمثل موضوعات ملائمة وصالحة للاستعمال، ولو أننا نظرنا مثلا إلى المسكن الجميل، لوجدنا أنه ذلك البيت المريح، أو المنزل الملائم الذى يحقق الغاية المرجوه منه. فالجمال صورة من صور المنفعة، والشيء الجميل إنما هو الشيء النافع والملائم. وأما إذا كنا بصدد موضوع لا يصلح لشيء، ولا تتحقق من ورائه أية منفعة، فإن مثل هذا الموضوع لن يكون من الجمال فى شيء"[١٤].

وإذا كان "سقراط" قد ربط بشكل قاطع بين الجمال والمنفعة أو الفائدة، وجعل الجميل هو النافع والملائم. فإن هذا الرأى قد انتقل إلى العصور الوسطى والعصور الحديثة – رغم انتشار اتجاهات مناوئة له خاصة فى العصور الحديثة فنجد "سانتيانا".

والذى يتذبذب رأيه بين التأييد تارة للتصور الأخلاقى للفن وبين الفصل بين الفن والأخلاق تارة أخرى يرى أن "المنفعة مثل المغزى، هى انسجام نهائى فى الفنون، وهى على أية حال الأساس فيها"[١٥]. بل يذكر فى موضع آخر – أنه فى مرحلة من مراحل حكمنا الجمالى "توجد حالات محددة تدخل فيها معرفتنا بالفائدة والمنفعة فى إحساسنا الجمالى. ولكنها تقوم بفعلها على نحو غير مباشر للغاية، أما بإقناعنا بأن ما تفرضه الظروف العملية على الفنان هو الصحيح، أو بإثارة إعجابنا بتفوقه، أو عن طريق الإيحاء بتلك الموضوعات التى ترتبط بالشيء"[١٦]. كما أننا عندما نعرف عن شيء أنه "خيالى، لا فائدة له، فإن إحساسنا بما فيه من خداع يحول دون استمتاعنا به، وعلى ذلك يقصى الجمال بعيدا"[١٧].

أما "رالف بارتون بيرى" فقد أكد أن الفن خاضع "للنقد الأخلاقى؛ لأن الأخلاق ليست أكثر ولا أقل من القانون الذى يتحكم فى المجال الكامل للاهتمامات، والذى يكون فيه الفن وكل شيء طيب آخر ممكنا"[١٨] كما رأى أنه إذا كان الاهتمام الجمالى يجعل شر الحياة مقبولا، فإنه يضيف إرادة إزالته، ويستطيع الاستمتاع الجمالى أن يضيف إلى متعة الخير، ويقوى العاطفة الأخلاقية، ولكنه يستطيع أيضا أن يقوى العاطفة الشريرة. أن فيه تخلط العلم. فللموسيقى سحر يدغدغ الصدر المتوحش، ولكنها لها ألوانا من السحر أخرى قد تحبط الإنسان المتحفز إلى الوحشة. والممثل – فى رأى بيرى[١٩] يستطيع أن يمثل أى دور ويعطيه قيمة درامية، ويستطيع الشاعر أن يجعل الشر أكثر جاذبية من الخير.

وقد كان الرأى بمثابة ترديد لرأى –سابق – للدكتور "جونسون" الذى رأى أن العمل الفنى قد يصور جوهرا شريرا أو محايدا أخلاقيا، أو قد ينطوى، من الناحية الأخرى، على مثل أخلاقى أعلى لا يتمثل الطبيعة على نحو شامل. كما يرى أن المسرحية التى يربح فيها الشرير ويخسر الفاضل هى تصوير دقيق للحوادث المعتادة فى الحياة البشرية. ومع ذلك فإنه – أى "جونسون" – يؤكد على أن المسرحية ينبغى أن تصور دائما انتصار الفضيلة. بل وينحى باللوم على "وليم شكسبير" – لأنه فى رأيه – يضحى بالفضيلة من أجل الإرضاء. وهو يحرص على أن يسر الناس بدلا من أن يعلمهم، إلى حد يبدو معه كأنه يكتب دون هدف أخلاقى، فهو لا يوزع الخير والشر توزيعا عادلا. وهو ينقل شخصياته، بطريقة غير مكترثة عبر الخير والشر، ويصرفها فى النهاية دون مزيد من الاهتمام"[٢٠].

ولقد وصلت النظرة الأخلاقية إلى ذروتها عند بعض النقاد والفلاسفة الذين يضعون الأخلاق فوق الجمال، ويرون أن الفن فى أساسه عمل أخلاقى، سواء فيما يطرحه أو عند الخلق والإبداع.أما إذا تحول الفن إلى أداة لتحطيم الخير والصلاح، وجعل الخير شرا، فإنه بذلك يكون فنا مزيفا وعملا مشينا يتطلب الإدانة والرفض، بل ويرون أن النقد الحقيقى يمتدح الفن بسبب العمل الصالح والسامى الذى يؤديه ومن واجب النقد إدانة الفن الزائف لإخفاقه فى إنجاز مهمة الفن الحقيقية وفشله فى تحقيق هدفه الصحيح[٢١].

وإزاء هذا التشدد فى النظر للفن فإن هناك من يرى أن الحياة "يجب أن تفسح مكانا لكل من الفن والأخلاق، فيجب أن يكون الإنسان وحدة، ويجب أن يحتوى شيئا ما بداخل هذه الوحدة"[٢٢].

ومع ذلك فإنه رغم الانتقادات التي يمكن أن توجه إلى النظريات الأخلاقية فإن الفن – في رأي البعض – رغم ذلك يجعلنا أناسا أفضل، ويهذب مشاعرنا ويجعلنا أقل عنفا وأكثر إنسانية[٢٣].

وقد رأى "جورج سانتيانا" أنه توجد علاقة قوية بين الأحكام الجمالية والأحكام الأخلاقية غير أن التمييز بينهما يعد أمرا هاما. "فبينما تعد الأحكام الجمالية إيجابية في الأساس لأنها تنطوي على إدراك ما هو خير، فإن الأحكام الأخلاقية في جوهرها سلبية بمعنى أنها إدراك لما هو شر، وبينما ينبع حكمنا الجمالي من ذات الموضوع ويقوم على أساس التجربة المباشرة، ولا يقوم على فكرة المنفعة التي قد تنتج من التجربة، فإن أحكامنا القيمية في الأخلاق في المقابل تتأسس على الفوائد المترتبة على التجربة"[٢٤].

كما أنه – أي "سانتيانا" – يرى أن الفارق بين القيم الجمالية من جهة والقيم الأخلاقية العملية من جهة أخرى إنما هو كالفارق بين اللعب من جهة والعمل من جهة أخرى. وكالفارق بين اللذة من جهة والإلزام من جهة أخرى[٢٥].

وإذا كانت الأخلاق تهتم بالعلاقة بين العمل وأشياء أخرى بينما يدربنا الموقف الجمالي على الانتباه إلى العمل الفني "لذاته فحسب" ويهتم بالخصائص الداخلية للعمل وبناء على ذلك فإن الأخلاق تهتم بنتائج الفن، أي تأثيره في السلوك، وفي النظام الاجتماعي والحياة البشرية. "فالأخلاق تعيد العمل إلى العلاقات المتبادلة التي أخرجه منها الاهتمام الجمالي" [٢٦].

والجدير بالذكر أن التجربة الجمالية ليست منفصلة تماما عن الحياة، فنتائجها تتجاوز نطاق التجربة المباشرة، وتؤثر فينا وتغيرنا بهذا القدر أو ذلك. ولعل هذا هو الدافع إلى وجود من ينبهنا دائما– منذ أيام أفلاطون– "إلى أن الفن قد

يكون ضارا ولا سيما بالنسبة للصغار، فمن الممكن ان يحطم الشخصية أو يهدم الأخلاق"[٢٧].

غير أن هذا الأمر يعد نوعا من المبالغة،وخلطا بين ما تتطلب الأخلاق وما يتطلبه الفن، وهو ما ارتكز عليه الداعية الأخلاقى عند نقده لدور الفن الاجتماعى.

ويرى "برتيلمى" أن تشدد هؤلاء (الأخلاقيين) إنما يرجع إلى التشوه المهنى أو إلى المبالغة فى التحمس، وإلى تضييق التفكير أو الإدعاء بنصرة الحق"[٢٨]. ويحدث هذا - فى رأيه - بوجه خاص عندما يكونون من "أنصار الكلاسيكية المليئة - فى رأيه - بجراثيم "أوغسطين" أو كاثوليكية "بور رويال" والتشاؤمية وأحيانا كما هو الحال عند "رسو". وكل هذا ينطوى على ملابسات رديئة لا تساعد على إصدار أحكام صحيحة عن الفن والفنانين"[٢٩].

وإذا كان رجال الأخلاق يبحثون وراء الفن عن وظيفة أخلاقية، وعن العظة والإرشاد، فإن "كليف بل" "رأى أن استخدام الإرشاد فى الفن مثل قطع الصخور بموسى حلاقة أو استخدام التلسكوب فى قراءة الصحف.فالتلسكوب مع بعض الصعوبات يمكن أن يستخدم فى هذا الغرض - ولكن هذا لم يكن ما من أجله صنع التلسكوب، وإذا ما استخدمه إنسان لهذا الغرض فحسب فإنه يستخدمه لوظيفة تجعله ذا قيمة قليلة جدا. الفن - حقيقة - قد يعلم أو يرشد ولكن ليس بواسطة العظة الجليلة المباشرة"[٣٠]. قد يعلم - "ليس بواسطة العظة - ولكن بواسطة الوجود"[٣١]. على حد تعبير "جون ديوى".

الفن فوق الأخلاق- كما يرى كليف بل Cluive Bell "والفن خير لأنه يعلو بنا الى حالة من النشوة أفضل بمراحل من كل ما يستطيع الداعية الأخلاقى البليد الحس أن يتصوره"[٣٢].

ويرى "جاريت" أنه رغم مقتنا للرذائل إلا إنها تغرينا في نفس الوقت والفنان الذى يفشل فى تصوير جاذبيتها أو يفشل فى أن يجعلنا نعطف على المخطئ متعصب من ناحية، فاشل من ناحية أخرى. ومن الممكن أن تكون العقيدة التعليمية جميلة، ولكن من العسير علينا أن نتبين جمالها. مع ذلك فانه يوجد قدر من الشعر يصعب حقا أن نجد فيه أى تهذيب، وهذا يصدق ايضا على الموسيقى وفن البناء والطبيعة. لا يمكن لإنسان أن يزكى موظفا مرشحا لوظيفة مالية بأنه ذو ذوق سليم أو أنه فنان عظيم أو يلتمس الأدب والنقد الفنى عند بواب، الفنانون لهم نواحى ضعفهم ولهم فضائلهم، ولكنهم لا يفضلون الرجل العادى كما انهم لا يقلون عنه[٣٣] .

وإذا كان رجل الأخلاق يحاول فى مجالات بعيدة عن مجاله فهذا يعنى أنه بلا شك سوف يفشل فى الوصول إلى شيء مهما كان السلاح الذى يستخدمه لأنه ينازل فى ميدان غير ميدانه. فليس من حق رجل دين جليل يؤم دور العبادة معظم الوقت أن يحكم على الرقص "فأخلاقية الرقص تعتمد على العادات والتقاليد ولقد قال "آلان": أنه لا ينبغى أن نحكم على الرقص أن لم نكن نعرف كيف نرقص نحن"[٣٤] .

والجدير بالذكر أن صاحب المعتقد الدينى – على حد تعبير "جاريت" – إنما ينظر إلى "معتقده نظرة خطيرة جدا، فيبدو له الخطأ مصحوبا بنتائج خطيرة، ويكون موقفه من الآراء التى تمس الدين مهما كان من حيويتها موقف العازف عنها، قد يضع حدا لقراءتها بما فيها من بهجة ومتعة"[٣٥]. وبذلك يكون انطلاقه غير جمالى، بل ومدمر للموقف الجمالى الذى يدعونا للإخلاص للعمل الفنى والانتباه إلى ما فيه من خصائص جمالية. إنه يضع سدا منيعا بين التذوق الجمالى للملتقى والعمل الفنى بحجة أنه لا يحمل عظة أخلاقية أو لا يدعو إلى الورع أو يخاطب الحواس.

إن العمل الفني الجيد ليس بحاجة إلى ظهير ديني أو أخلاقي. "فالقصة الخرافية الشيقة لا تحتاج إلى مغزى أخلاقي، كما أن حقائق السلوك لا تحتاج إلى صوغها في قالب القصة الخرافية. ومبادىء الأخلاق التي تحتاج إلى خرافة هي عادة ذات صيغة عاطفية"[٣٦].

إن الخلط بين الجمالي والأخلاقي إنما يرجع إلينا نحن، فنحن غير قادرين على رؤية الخواص الدقيقة للأعمال الفنية، كما أن حياتنا يشوبها الخلط والتشوه وعدم التروي، والانصراف إلى المفيد الآني، مما يضيق من إدراكنا الحسي، ويختصر ملكاتنا، ويخضعنا للعادات الرديئة. وهي أمور تلقى قبولا لدينا في ظروف وقوعنا تحت وطأة الحاجات الضرورية. إن هذا يبعدنا عن إدراك السر الحقيقي للعمل الفني، والانحراف عن مجالات الحوار معه.

إن الحقيقة الكبرى في الفن هي أن الواقعة الجمالية "ليست ظاهرة أخلاقية، بل هي حقيقة نوعية لها كينونتها الخاصة"[٣٧]. وهذا يتنافى مع مادرجنا عليه في حياتنا العادية من اللجوء إلى المألوف والعادي أو الابتعاد عن الجمالي، والمثير للدهشة. فالطبيعة البشرية – كما يؤكد "برونتير" هي طبيعة لا أخلاقية. "والعمل الأدبي كلما كان مطبقا لحقيقة الطبيعة البشرية ساعد على إيجاد اللاأخلاقية، وينتج عن ذلك أننا نخدع أنفسنا حين نبالغ في الدور الذي تلعبه المادة في إيجاد المال"[٣٨].

إن إنتاج الأعمال الفنية إذن ليس بالضرورة لأجل المنفعة أو الهدف الأخلاقي، أو الفعل الديني أو العظة المراد بها إصلاح أكبر عدد من الناس، "إنما الجواب يكمن في أن الفنان يفعل ذلك من قبيل" اللعب "ذلك أن الأعمال الفنية شاغل ليس ثمة ما يكرهنا على تكريس أنفسنا له، ولنا كامل الحرية في التوقف متى شئنا ذلك، أو أن هناك وسائل أخرى وأفضل للحصول على ما نحصل عليه بالفن"[٣٩]

فإنجاز أى هدف عن طريق الفن. غير ما هو مؤهل له - إنما يعد تعديا على الفن وخلطا ومضيعة للجهد، فيمكننا الوصول إلى مرامينا الأخلاقية أو الدينية مباشرة وبطريق أقصر، فالطريق الأخلاقى أو الدينى ليس من موضوعات الفن الجوهرية.

ويرى "برتيلمى" "إن الفن (غير أخلاقى) من واقع تكوينه الداخلى. لأن كل تعبير فنى يضطر لكى يصل إلى النفس، إلى أن يلجأ إلى الواسطة، لا واسطة الحواس فحسب، بل اللذة الحسية، فما من لوحة مصورة إلا وكانت قبل كل شيء مصدر لذة للعيون، وما من موسيقى إلا وكانت بالضرورة ممتعة للأذن وما من شعر إلا وكان ملاطفة"[٤٠] ولكن ليس معنى ذلك أن تقدم الفنون يعنى الزيادة فى نسبة الفساد، بل أن تقدم الفنون يؤدى إلى ترقية الحواس، والسمو بالعاطفة وتطور المشاعر.

الفن إذن عرضة للفهم الخاطيء من قبيل رجل الأخلاق إذا انصب اهتمامه على ما يقدمه للإنسان من إرشاد وعظات، كما أنه يكون فى وضع أسوأ إذا تحول إلى مجرد مضيعة للوقت.

ونود أن نشير هنا إلى أن الفن فى انفصاله عن الأخلاق لا يعنى الدعوة إلى الشر، أو الرذيلة، بل هذا يمثل الوجه الآخر للعملة، فالبحث عن هدف نبيل أو غير نبيل للفن هو نفسه اقتحام للفن فى غير مجاله، وفهم مغلوط له. الفن إذن يطلب لذاته وفى ذاته، والبحث فيه بحثا عن كماله الخاص وعن العلاقات الباطنية لعناصره، وما يجلب المتعة الجمالية للإنسان، إما أن يقوم الفن بأى وظيفة أخرى فإن هذا قد يأتى عرضا، وناتجا عن كون الفن والفنان لصيقين بالحياة بكل ما فيها من تناقضات.

هوامش الفصل الأول (مدخل)

(١) الفن والأخلاق (نظرة عامة)

(1) Kulp, Oswald: Introduction to Philosophy, Psychology, Logic, Ethics, Aesthetics and General Philosophy, Translated By W. B. Uslury – E. B., Titchener, George Allen Unium, 11th Edition, London, 1927, P. 98.

(2) Zink, Sideny: The Moral Effect of Art In (Vivas & Elisev & Krieger, Murry) Eds. Of The Problem of Aesthetics – Hort, Pineharar and Winston, O. N. Y. 1953, P. 546.

(٣) ستولينتيز، جيروم: النقد الفني – ترجمة فؤاد زكريا – الهيئي المصرية العامة للكاتب – ط٢ – القاهرة – ١٩٨٠ ص ٣٩.

(٤) المصدر السابق – ص ٤٠.

(٥) هيجل، فردريك: المدخل إلى علم الجمال – ترجمة جوزج طرابيشي – دار الطليعة – ط٢ – بيروت – ١٩٨٠ – ص ٦٧،٦٨.

(6) Santayana, G.: The Sense of Beauty – Being The Outline of Aesthetic Theory – Dover Publication 5th ed. N. Y. 1955,

(7) Smith, Wendel Bristow: Ethics and Aesthetics An Essay of Value – Philosophy and Pgenomenological Research, Vol. VI. NO,I, September 1945, P. 103.

(٨) ستولنيتز، ج: النقد الفني – مصدر سابق – ص ٥١٤.

(٩) كاروز، جون: فى الرواية الأخلاقية – ترجمة ايشو إلياس يوسف – مراجعة سليمان داود الواسطى – دار الشؤون الثقافية العامة – ط١ بغداد – ١٩٨٦ – ص ٢٥.

(١٠) المصدر السابق – ص ٢٥.

(11) Santayana, G: The Sense of Beauty, op. Cit., P. 20.

(١٢) ستولنيتر، ج مصدر سابق – ص ٤٣.

(١٣) جاريت، أ. ف : فلسفة الجمال – ترجمة عبد الحميد يونس، رمزى يس، عثمان نوية – دار الفكر العربى – القاهرة – د. ت. ص ٥٦، ٥٧.

(١٤) إبراهيم، زكريا: الفنان والإنسان – مكتبة غريب – القاهرة – ١٩٧٣ – ص ١١٣، ١١٥.

(15) Santayana, G.: Reason In The Art, In The Philosophy of Santayana, ed. With an introduction Essay By (Irwin Edman) – The Modern Philosophy Library – Redom House – N. Y., 1936, P. 229.

(16) Santayana, G: The Sense of Beauty, op. Cit., P. 98.

(17) Ibid: P. 98.

(18) Pery, R.B.: The Moral Economy, Scrilner, N. Y. 1909 – P. 174.

عن: ستولنيتر، ج: النقد الفنى – ص ٥١٤.

(19) Pery, R.B.: Realms of the Value, Harvard University Press, Harvard, 1954., P 416.

(٢٠) ستولنيتر، ج: مصدر سابق – ص ص ١٨٥، ١٨٦.

(٢١) كاروز، ج: مصدر سابق – ص ٢٢.

(22) Zink, Sidery : The Moral Effect Of Art, Op. Cit., P. 546.

(٢٣) زكريا، فؤاد: آراء نقدية في مشكلة الفكر والثقافة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٥ ص ٢٥٨.

(24) Santayana, G: The Sense of Beauty, op. Cit., P. 16.

(٢٥) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٦٨ ص٦٢.

(٢٦) ستولنيتز، ج: مصدر سابق - ص ٥٠٨.

(٢٧) المصدر السابق - ص ٦١، ٦٢.

(٢٨) برتيلمي، جان: بحث في عالم الجمال - ترجمة أنور عبد العزيز - مراجعة نظمي لوقا - (دار نهضة مصر - بالاشتراك مع مؤسس فرنكلين للطباعة والنشر) - (القاهرة - نيويورك) - يوليو - ١٩٧٠ - ص ٤٨٧.

(٢٩) المصدر السابق ص ٤٨٧.

(30) Hospers, John: The Problems of Aesthetics, In Enc. Of Ph. Vol. I – The Macmillan Company. The Free Press, N. Y., 1972, P. 50.

(31) I Bid: P. 50.

(٣٢) ستولنيتز، ج: مصدر سابق - ص ٥٣٣.

(٣٣) جاريت، أ. ف: مصدر سابق - ص ٦٣. ٦٥.

(٣٤) برتيلمي، جان: مصدر سابق - ٤٨٦.

(٣٥) جاريت، أ. ف. ز: مصدر سابق - ص٧٧.

(٣٦) نفس المصدر - ص ٦٦.

(٣٧) إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن - مطبعة مصر - القاهرة - ١٩٧٦ ص ٦٦.

(٣٨) برتيلمي ، جان: مصدر سابق - ص ٤٩٨.

(٣٩) هيجل، فردريك: المدخل إلى علم الجمال - مصدر سابق - ص ٦٧.

(٤٠) برتيلمي، جان: مصدر سابق - ص ٤٩٢.

٢- التفسير الأخلاقى للفن قبل أفلاطون

كانت علاقة الفن بالأخلاق والدين وثيقة العرى فى مصر القديمة، وكان إبداع فن بدوافع جمالية خالصة، ولأغراض جمالية صرفة، أمرا لا يقل استحالة عنه فى عصر ما قبل التاريخ. فقد تضافرت جهود الملوك والكهنة "وبذلوا ما فى وسعهم من أجل منع التجديد فى الفن، إذ كانوا يخشون حدوث أى تغيير فى النظام القائم ويعلنون أن للقواعد التقليدية فى الفن من القداسة والعصمة ما للمعتقدات الدينية"[١]. وقد كان الهدف الجوهرى للملوك والكهنة هو المحافظة على السلطة الملكية والكهنونية، على أن يظل "الفنان" صانعا يعمل فى خدمة الطرفين. "ولم يكن فى الإمكان التحدث عن حد فاصل بين العمل الذهنى والعمل اليدوى إلا فى حالة المعمارى الكبير، أما النحات والمصور فلم يكونا إلا عاملين يدويين"[٢].

وإذا قارنا دور الفنان الكاتب ومركزه الاجتماعى - نجد أن - لا سيما فى الفترات الأولى من التاريخ المصرى القديم - الكتب المدرسية تتحدث عن مهنة الفنان الوضيعة إذا قورنت بالكاتب.

وقد تطورت التقاليد الجامدة للفن الدينى البلاطى والملوكى عند بداية المملكة الوسطى، عندما أصبحت الصدارة للأرستقراطية الإقطاعية، بما لديها من وعى طبقى شديد القوة.

وقد رأى "ارنولد هاوزر" أنه لابد أن "المصريين كان لديهم، على نحو ما، هذا الشعور بأن جميع محاولات خداع المشاهد تنطوى على عنصر من الخشونة والسوقية، وأن أساليب الفن التجريدى الشكلى أكثر تهذيبا من التأثيرات الخداعة للنزعة المطابقة للطبيعة"[٣].

كما يرى أن ا لسمة الوحيدة التى تبعث على الدهشة هى كيف ظل هذا الفن على الرغم من كل التجديدات، فنا شعائريا رسميا بمعنى الكلمة. فالموضوعات تعبر عن عالم جديد والوجوه تعكس روحا جديدة، وحساسية جديدة، ومع ذلك فإن المواجهة والطريقة التكاملية، والنسب التى تحدد وفقا للمكانة الاجتماعية للشخص الذى يصور مع تجاهل تام للوقائع كل هذه السمات تظل سائدة إلى جانب معظم قواعد الشكل الصحيح. فى هذه الصور نرى "امنحتب الرابع"وسط أسرته، فى مناظر من الحياة اليومية، تسودها روح إنسانية عميقة تفوق كل المفاهيم السابقة، مع ذلك فإنه يظل يتحرك فى مسطحات قائمة الزاوية، ويدير مساحة صدره بأكملها نحو المشاهد، ويبلغ حجمه ضعف حجم الناس العاديين. فالصورة تظل نتاجا لفن خاص بالسادة يقصد منه تخليد ذكرى الملك[٤].

فقد كانت التقاليد الصارمة للفن، والتى تعمل وفقا لتوجيهات ملكية وكهنوتية تلتزم بقواعد دقيقة – رغم إنتاجها أعمالا رائعة – تكبل الفنان وتجعل دوره ثانويا، وهذا هو لأصل الذى جعل دور الفنان رغم كل شيء يماثل دور الصانع.

وقد كانت تسود اعتقادات بأن المعايير الصادقة هذه إنما هى ذات أصول عقيدية مقدسة لا يجوز الحيدة عنها. وكان ذلك الأمر سائدا أيضا بالنسبة للموسيقى، فقد روى "هيرودوت" بأن المصريين كانوا يعتقدون أن "لألحانهم أصلا مقدسا، ولهذا السبب لم يسمحوا بأية تجديدات أو يقبلوا أنغاما أجنبية فى طقوسهم الدينية. وقد رأى "أفلاطون" فى محاورة القوانين Laws أن المصريين قد نسبوا ألحانهم

المقدسة إلى الربة "إيزيس" ثم انتقل إلى امتداح قدرة المصريين على خلق ألحان يمكنها قهر الانفعالات الغرائزية فى الإنسان وتنقية الروح"[٥].وبذلك نجدهم يربطون بين الدين والأخلاق من جهة وبين الفن والجمال من جهة أخرى. وقد حرموا التجديد فى الفن لأنه يؤثر بالسلب على الحياة الروحية والخلقية. فقد روى "فيثاغورس" أن كبار كهنة فرعون كانوا يحتجون بشدة على تجديدات أساطين العزف، وكان من رأيهم أن التعبير الفنى مصطنع وأنه بالتالى خطر على الحياة الروحية والمادية للأمة"[٦].

وبالإضافة إلى مصر، فقد كانت مشكلة الفن وعلاقته بالأخلاق والدين مطروحة أيضا فى الصين واسبرطة قبل عصر "أفلاطون". فنجد "كونفشيوس" فى فقرة متصلة بالأخلاق والدين يقول: "إن الموسيقى "تشنج" Chgeng منحلة شهوانية، وموسيقى "سونج" sung ناعمة تبعث فى النفس الطراوة والميوعة، وموسيقى "واى" Wei سهلة متكررة، وموسيقى "تشى Chi" خشنة تبعث فى النفس التكبر. وهذه الأنواع الأربعة كلها حسية تفسد أخلاق الشعب، ولذا فليس من اللائق استخدامها فى القرابين والتضحيات"[٧].

وهكذا حظر "كونفشيوس" أنواعا من الموسيقى رأى أنها غير ملائمة، أو ضارة من الناحية الأخلاقية. مغلبا القيمة الأخلاقية على القيمة الجمالية.

ونجد أيضا أن "فان تشون" قد ميز بين مفهومين للرائع "ماى" ،"وشان". ورأى أن المحتوى الأخلاقى (شان) أسمى من الشكل الرائع (ماى) وأكد على المثل الأعلى الجمالى الذى جعله عدوا للبذخ والترف[٨].

وإن كان هذا لم يمنع وجود من ينتقد هذا الرأى، فقد هاجم "تشرى" الفهم الكونفشيوسى للموسيقى كوسيلة للتربية الأخلاقية أو إدارة الدولة، ونفى تأثيرها العاطفى[٩].

وإذا ما انتقلنا إلى "اسبرطة"[١٠] فإننا نجد أن "الاسبرطيين" قد حظروا الخروج على القواعد القديمة للموسيقى، فقد كانت توقع العقوبات الرادعة على من يخرج على التقاليد المتبعة فى الموسيقى، حتى أن مجلس القضاء الأعلى Ephori أوقع عقوبة شديدة على "ترباندر Terpander" فحرمه من صنجه عارضا الصنج على الجماهير لتصب عليه جام غضبها لأنه كان قد أضاف إلى الآلة الموسيقية وترا واحدا بهدف تنويع الصوت وجعله أمتع. فقد كان الاسبرطيون يرون أن أفضل أنواع الموسيقى عندهم هى أكثرها جدية وبساطة. وكذلك فرضوا عقوبات رادعة على "تيموثيوس" بأن قام أحد القضاة واستل سكينا قاطعا به أوتار صنجه"، لتجاوزه عدد السبعة أوتار المسموح بها. فقد كانوا يخشون التجديد، بينما كان "تيموثيوس" يقول: "لست أتغنى بالماضى"، وكذلك "فى التجديد قوة" وكانوا يربطون بين الأخلاق الفاضلة وبين الأنغام والإيقاعات البسيطة.

وبذلك يكون الشرق (الصين ومصر) وكذلك الاسبراطيون قد سبقوا الإغريق فى اهتمامهم بالمشكلة، بل أنهم كانوا أساسا قامت عليه بعض الأفكار الإغريقية خاصة لدى "فيثاغورس" وأفلاطون[١١].

الجمال والأخلاق عند اليونانيين

لقد كانت الفنون – خاصة الشعر والموسيقى تلعب دورا هاما فى حياة اليونانيين فلم يكن الشعر مجرد متعة، أو يقدر على أساس ما يبعثه فى نفوسهم من لذة، بل كان الشعر، وخاصة ملاحم "هوميروس Homer" بالنسبة للعصر اليونانى أشبه بالإنجيل بالنسبة للعصر المسيحى فيما بعد، وكانت الأساطير التى هى المادة الخام لهذه الملاحم تقوم بمهمة تعليم الذهن الشعبى، وتشكيله فى آن واحد. ولم يكن اليونانى العادى ينظر إلى هذه الملاحم على أنها مجرد قصص مثير يروى

بطريقة إيقاعية، ويكون عالما خياليا مصطنعا، وإنما كان يعدها حجة في الشئون المتعلقة بالحروب والسياسة، والعلاقات الاجتماعية، والدين والحياة الأخرى(١٢).

وكان اليونانيون ينظرون إلى الموسيقى نظرة شبه أسطورية، على أنها فن أوحت به ربة الفنون. وقد وصف "أرستوفان" موزياوس Museeaus تلميذ "أورفيوس" بأنه طبيب للنفوس نستطيع أن نفترض أنه توصل إلى علاج مرضاه بسحر الأناشيد التي تنسبها الأساطير إليه(١٣).

وكان اليونانيون يعتبرون أن الشعراء المغنيين أقرب البشر إلى قلوب الآلهة - كما جاء في "أوديسة هوميروس".

وقد كان الشعر الإغريقي في مرحلته البدائية يتألف من صيغ سحرية وأقوال تنبؤية وصلوات وتعاويذ وأناشيد للحرب والعمل(١٤).

ولعل أسطورة "هوميروس" ذاته تنطوي على سمات كثيرة لا تتسق مع الصورة التي ينبغي أن نستنتجها من روح هذه الأشعار، بما تتسم به من روح نفاذة متشككة، بل روح هوائية متقلبة والواقع أن معظم عناصر الصورة التقليدية للمنشد الضرير العجوز الذي ينتمي إلى جزيرة خيوس Chios تتألف من ذكريات ترجع إلى العهد الذي كان فيه الشاعر شخصا ملهما Vates - أعني عرافا - له نوع من القداسة ويتلقى الوحي من الآلهة ولم تكن صفة العمى إلا العلامة الخارجية للنور الداخلي الذي يملأ كيانه ويتيح له أن يرى أشياء لا يراها الآخرون. فهذه السمة الجسمية شأنها شأن (العرج) عند الصائغ الإلهي (هفايستوس)، تعبر عن فكرة كانت شائعة في العصور البدائية. هي أن صانع الأشعار والزخارف، وغيرها من منتجات الصنعة اليدوية، لا يمكن أن يأتي إلا من أناس لا يصلحون للغزو والحرب ولكن إذا استثنينا هذه الصنعة فإن "هوميروس" الأسطوري يكاد يكون مثالا كاملا للشاعر الأسطوري الذي لا يزال ذا طبيعة شبه إلهية، والذي كان نبيا وصانع معجزات؛ وإنا

لنجد أوضح تعبير عن هذه الفكرة عند "أورفيوس" المغنى القديم العهد الذى استمد قيثارته من "أبولو" وتعلم فن الأغنية من ربة الفن "الموزى Muse" ذاتها. فقد كان فى استطاعته أن يحرك بموسيقاه الناس والحيوان والصخر ويستعيد "يوريديسى" Euridice من بين براثن الموت[١٥].

ولقد ارتفع شأن الشاعر فى بداية العصر البطولى لأن الطبقة العليا ذات النزعة الحربية أصبحت تنظر إلى الحياة بطريقة دنيوية فردية، مما جعل الشاعر يتخلى عن نسبه المجهول، وعن انعزاله الكهنوتى، كما فقد الشعر طابعه الجماعى الشعائرى ذلك أن "ملوك الإمارات الآخية ونبلاءها فى القرن الثانى عشر ق. م.، أى الأبطال، الذين سمى العصر باسمهم، كانوا لصوصا وقراصنة، وكانوا يفخرون بأن يطلقوا على أنفسهم اسم (نهابى المدن) وكانت أغانيهم دينوية فاجرة. وليست قصة طروادة، التى هى قمة شهرتهم سوى تمجيد شعرى للسلب والقرصنة"[١٦].

ولقد أدى هذا إلى اختفاء الوظيفة الشعائرية للشعر، وفقد طابعه الغنائى وأصبح ملحميا. وقد كان الشعراء المنشدون يغنون حكاياتهم فى المآدب العامة للملوك وقوادهم وكان لهم مركز مشرف، على الرغم من أنهم كانوا يعملون بأجر. فهم ينتمون إلى مجتمع البلاط، ويعاملهم الأبطال كما لو كانوا أندادا وكانوا يحيون حياة القصر الدنيوية، رغم أنهم كانوا لا يزالون يدعون أن الآلهة قد بثت الأغانى فى نفوسهم ويعتزون بذكريات الأصل الإلهى لفنهم. كما ظهر الشعراء الجوالون الذين يرفهون عن العامة فى الأسواق بأغان أقل بطولية ولعل حكايات ارتكاب "افروديت" الزنا يمكن تفسيرها بظهورها فى أشعار هؤلاء الجوالين[١٧].

ومن الجدير بالذكر أن الشعراء كان تقديرهم أكبر بكثير من الفنانين التشكيليين فى اليونان القديمة. فقد كان الشاعر عرافا، نبيا ومانح الشهرة ومفسر الأساطير، ومقربا من البلاط، أما الفنان التشكيلى أو المصور فقد كان على الدوام

صانعا حرفيا يدويا وقد كان مضطر إلى إرهاق جسده وأداء كثير من الأعمال الشاقة، على حين أن جهود الشاعر كانت مما لا يمكن أن تلحظه العين. وكان هذا ناتجا عن التمييز الحاد بين العمل الذهني الذي يعد أسمى الأعمال، والعمل اليدوي المحتقر لدى اليونانيين.

وقد كان ظهور شعراء مثل سولون "وتورتايوس" ،"وثيوجنيس" و"سيمونيدس"، و"بندار" ليقدموا تعاليم أخلاقية ونصائح وتحذيرات بدلا من اقاصيص المغامرات المسلية. وكان شعرهم دعاية سياسية وفلسفة أخلاقية. فلم يقم الشعر بالترفيه، بل كان دور الشعراء هو دور القادة الروحيين لطبقة النبلاء والأمة معا[١٨].

ولقد ضعفت الروابط بين الفن وبين العامل الديني وأصبحت في أكثر الأحوال ذات صبغة صورية أو شكلية. وذلك مع ازدياد النزعة الفردية وظهور الحكام الطغاة وانتعاش الظروف الاجتماعية بالتجارة والانتصارات. قد انحلت الرابطة بين الفن والدين في العصر الآخي المتأخر، وانتعش إنتاج الأعمال الدنيوية على حساب الأعمال الدينية، ومع ذلك ظل الدين حيا له تأثيره وإن لم يعد الفن خادما له[١٩].

وهكذا تطورت العلاقة بين الفن والشعر من جهة وبين الأخلاق والدين من جهة أخرى، فكان دور الشاعر بارزا، وللشاعر مكانته الاجتماعية، ويعد كالنبي وإن كان أدنى من الفيلسوف، وبمثابة راعي القيم، بينما كان الفنان يعامل كحرفي بكل ما في العمل اليدوي من احتقار. وكانت التعاليم صارمة وقاطعة في مواجهة التجديد والإبداع، وقد يصيبها نوع من التحرر في فترة أو أخرى نتيجة لانتعاش التجارة أو الانتصارات وسيادة الروح الفردية لدى الحكام الطغاة أو القراصنة، ولكنها لا تلبث أن تعود إلى القواعد الصارمة مرة أخرى.

ومع ظهور الفلسفة بين اليونانيين مطالبة لنفسها "بوظيفة تقديم تفسير للعالم، وتوجيه الإنسان أخلاقيا وسلوكيا، فقد كان من الطبيعي أن يحدث الصدام بين الفلاسفة وبين الشعراء ونظرا لأن الشعر يرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى ولا سيما عند اليونانيين الذين كانت أشعارهم تلقى بطريقة غنائية إيقاعية، كما يرتبط أيضا بفنون أخرى كالفن المسرحي، فقد كان من الطبيعي أيضا أن يؤدى هذا الصدام إلى صراع له طابع أشمل، بين الفلسفة وبين الفن بوجه عام"[٢٠]. ولعل هذا يفسر ما سوف نناقشه من آراء أفلاطون حول الشعر.

ولقد تأثرت الآراء "اليونانية" في الفن بالآراء المصرية، وكان ظهورها عند المصريين قبل العصر الذهبي اليوناني بوقت طويل، غير أن فضل اليونانيين يرجع إلى تنظيم هذه الآراء ووضعها في نظريات سواء في الموسيقى أو الشعر أو التصوير وغيرها.

ولقد قامت في اليونان معارك بين الفلاسفة والفنانين، فعندما رغب الشاعر المنشد في "تغيير القيم الموسيقية التقليدية السائدة في العالم القديم على النحو الذي يكفل ملاءمتها للحضارة الهلينية، أخذ الفيلسوف على عاتقه القيام بمهمة الدفاع عن الماضي فقوم الموسيقى الجديدة على أسس أخلاقية وميتافيزيقية"[٢١].

وقد عزا اليونانيون أهمية بالغة للفنون في إطار التربية الأخلاقية، مما حدا بالسياسي "سولون" (٦٣٨-٥٥٨ق.م) إلى تأليف مقطوعات شعرية على الموسيقى الأثينية بدورها. فرأى أن من الممكن تقوية الروح الأخلاقية والوطنية عن طريق الموسيقى، التي تؤدى بدورها إلى تقوية الدولة، وتقلل من اعتماد الناس على الآلهة المتقلبة[٢٢].

ومن أوائل المفكرين اليونانيين الذين اهتموا بالعلاقة بين الفن والأخلاق "فيثاغورس" (حوالي القرن السادس قبل الميلاد): "فقد أسس مدرسة فلسفية منظمة

وكان اهتمام هذه المدرسة بالقيمة الأخلاقية للموسيقى وبالتركيب التجريبى للأنغام الموسيقية لا يقل عن اهتمامها بإثبات أن العدد هو الحقيقة بالمعنى الصحيح"[٢٣].

وقد كان "فيثاغورس" متبحرا فى الرياضيات والعلوم، وأسس مدرسته الفلسفية بوصفها مجمعا دينيا تدرس فيه الأخلاق والسياسة إلى جانب الفلسفة وعلم الصوت والحركة.

وقد ازداد تلاميذ فيثاغورس" [٢٤]. غلوا فى التصوف وأضافوا إلى ذلك أن الأعداد هى الماهيات الحقيقية التى تكون قوام الطبيعة كلها، وجعلوا الأعداد تتصف بصفات أخلاقية كامنة فيها لأن الطبيعة خيرة فى أساسها، ولذا كان من الواجب تقويم الموسيقى على أسس أخلاقية. أى أن الحجة الفيثاغورثية تنهض على أساس أنه إذا كانت العناصر المكونة للموسيقى ذات خصائص أخلاقية، فلا بد أن للموسيقى ذاتها قيمة أخلاقية.

وهكذا وضع "الفيثاغوريون" نظريتهم على أسس ميتافيزيقية، جاعلين الأعداد هى أساس كل شىء فى الطبيعة، ثم نسبوا القيمة الأخلاقية للأعداد، وبالتالى فإن القيمة الأخلاقية تتغلغل فى كل شىء، بما فى ذلك الموسيقى، وسائر الفنون.

ولقد أدت هذه النظرة الأخلاقية إلى التأثير فى الفلاسفة اليونانيين اللاحقين "لفيثاغورس" مما جعل الفلسفة الموسيقية والرؤيا الجمالية عامة، تصطبغ بصبغة أخلاقية وقد اكتمل نمو هذه النزعة عند "أفلاطون".

وإذا كان "فيثاغورس" قد ترك أثرا عميقا فى الفكر اليونانى من بعده فإن مؤرخى الفن وعلم الجمال يرجعون آراء "فيثاغورس" من حيث وجهتها الأخلاقية إلى تأثره بالمعتقدات الأخلاقية المصرية عن الموسيقى لدى الكهنة المصريين، بل

ويرجع البعض الاعتقاد بأن "فيثاغورس" قد سافر إلى مصر ودرس علوم الفراعنة وفلسفتهم الموسيقية[٢٥].

وكان دامون Damon[٢٦]. من الشخصيات الرئيسية في مجلس: "بركليز" مؤسس الإمبراطورية الأثينية، ولما كان "دامون" معلما "لبركليز" وصديقا له، فقد أتاحت له صفته هذه أن يجعل للموسيقى مكانة هامة في تربية وتكوين المواطن الصالح فقد كان يعتقد أن التأثير العميق للموسيقى لا يؤدي فقط إلى إثارة الانفعالات المختلفة وتهدئتها بل يؤدي أيضا إلى بث جميع الفضائل، كالشجاعة وضبط النفس والعدالة ذاتها، وكان "دامون يرى أن الموسيقى ضرورية لا للتعليم الثقافي فحسب، بل من أجل تكوين دولة قوية سليمة وذهب إلى أن التجديد في الإيقاع الموسيقية يعد نذيرا بتغير اجتماعي أو ثورة... واتفق مع الفيثاغوريين في أن للموسيقى قيمة أخلاقية ينبغي استغلالها من أجل بلوغ هدف للروح الأخلاقية السليمة.

وقد تضمنت جمهورية "أفلاطون" فقرة طويلة يشير فيها "أفلاطون إلى تحليل" دامون" لعناصر الموسيقى كالإيقاع وتفعيلة الشعر والقطع القصير والطويل وقد أضفى على هذا كله قيمة أخلاقية. وفي رأيه أن التعليم الصالح يستبعد العناصر المتصلة بالرذيلة والإفراط ويستبقي تلك المتصلة بالفضيلة والاتزان.

وكان "ديمقرايطس" (المولود حوالي ٤٦٠ق.م) يرى أن الفنان يحتل موقعا وسطا بين الآلهة والإنسان، وأن الرسالة الإلهية للفنان تحتم عليه أن يساعد الإنسان على بعث التوافق بين نفسه وبين النفس الكلية عن طريق إيقاع الموسيقى ورشاقتها.

وقد امتدح "هوميروس" ووصفه بأنه ملهم من الآلهة، تعبر أعماله عن جمال منبعث من روح نشوانة. وكان يرى أن للموسيقى قوة تعليمية واجتماعية تتيح للإنسان أن يحفظ التوازن بين الرياضة البدنية والآداب[٢٧].

وبذلك لم يخرج "ديمقريطس" عما كان سائدا في عصره، وكان معبرا عن الآراء التي ترددت في تلك الفترة.

أما "سقراط" (٤٦٩-٣٩٩ق.م) فقد صوره "أفلاطون" متفقا تماما مع "دامون Damon" في محاورة الجمهورية"، وكان "سقراط" يرد مفهوم الجمال إلى مفهوم المنفعة وكانت حجة سقراط في ذلك أن كافة الأشياء النافعة للبشر في آن واحد أشياء جميلة وخيرة.، ما دامت تمثل موضوعات ملائمة صالحة للاستعمال. فلو أننا نظرنا إلى المسكن الجميل لوجدنا أنه ذلك البيت المريح، أو المنزل الملائم الذي يحقق الغاية المرجوة منه فالجمال صورة من صور المنفعة، والشيء الجميل إنما هو ذلك الشيء النافع الملائم. أما إذا كنا بصدد موضوع لا يصلح لشيء ولا تتحقق من ورائه منفعة فإن مثل هذه الموضوع لن يكون من الجمال في شيء [٢٨].

وكان "سقراط" يعزو إلى الموسيقى القدرة على تشكيل نفوس الصغار، وإعدادهم للحياة وكان ربطه النافع بالجميل، إنما يؤكد على القيمة الأخلاقية والسياسية والتعليمية للفنون عامة، وللموسيقى بصفة خاصة وكان يرى أن خلاص الإنسان يكمن في حياة ثقافية سليمة تحرر الإنسان من الأوهام وتضع أوتار النفس بحيث تنسجم مع نفس الأنموذج المتغلغل في سلوك الأجرام السماوية وفاعليتها[٢٩].

مع ظهور السوفسطائيين بدأ التسليم بأنه لا يوجد حد لما تستطيع التربية القيام به مؤكدين – على عكس الاعتقاد الصوفي القديم بأهمية الأصل والنسب – إن الفضيلة يمكن أن تعلم. وقد كان تأثير ذلك على الفن قويا واتسم ذلك بظهور النزعة الإنسانية، ولعل أوضح مظاهر التأثير هي ذلك النوع من الجسم الرياضي الذي أحله براكسيتليس Praxitieles، ولو سيبوس Lysippus محل المثل الأعلى الرجولي عند بولوكليتوس Polycletus. ذلك أن تمثال هرمز، وأبوكسيومينوس Apoxyomnos عندهما لا يتصفان بشيء من تلك الصرامة وذلك الترفع البطولي الارستقراطي وإنما يشعر إننا بأنهما أقرب إلى الراقصين منهما إلى الرياضيين.

وقد كان ذلك تعبيرا عن النزعة التحررية الاقتصادية وعن الديمقراطية. وقد عبر "يوربيدس" عن مذهب السوفسطائيين في شعره أشمل وأوضح تعبير. فالموضوعات الأسطورية بالنسبة إليه مجرد تكئة لمناقشة المسائل الفلسفية السائدة في عصره. وهو يناقش علاقة الجنسين، ومركز المرأة والعبيد[٣٠].

وقد كانت آراء السوفسطائيين بشكل عام تركز على الإنسان الذى هو مقياس الأشياء جميعا، كما تؤكد على النسبية وتطلق روح الفن للتعبير عن الإنسان.

هوامـــــش

(٢) التفسير الأخلاقي للفن قبل أفلاطون

(١) هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ١ – ترجمة فؤاد زكريا – مراجعة أحمد خاكى – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة د. ت – ص ٤٥ &٤٦.

(٢) المصدر السابق: ص ٤٧.

(٣) نفس المصدر – ص ٥٣، ٥٤.

(٤) نفس المصدر – ص ٥٦.

(٥) بورتنوى، جوليوس: الفليسوف وفن الموسيقى – ترجمة فؤاد زكريا – مراجعة حسين فوزى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٤ ص ص ٤٠،٤١.

(٦) المصدر السابق – ص ٤٠.

(7)Canfucius: The Wissdom of Confucius Tr. By Lim Yutang – Modern Library, N. Y. 1938, P 264.

عن: بورتنوى، جوليوس: الفليسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق ص ٣٦، ٣٧.

(٨) افسيانيكوف، م. ف& سمير نوفا، ز – فاس& كريفتسوف، ف. أ& تيوليايف، وس، أ : المراحل الأساسية فى تاريخ النظريات الجمالية – تعريب فؤاد مرعى – جـ١ (دار الجماهير – دار الفارابى) – ط٢ (دمشق- بيروت) – ١٩٧٨ – ص٥٨.

(٩) نفس المصدر – ص ٥٩.

(١٠) بورتنوى ، جوليوس: مصدر سابق – ص ص ٤٢، ٤٣

(١١) وسوف نوضح ذلك فى صفحات تالية.

(١٢) زكريا، فؤاد: آراء نقدية فى مشكلات الفن والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٥ – ص ٢٥٠، ٢٥١.

(١٣) بورتنوى، ج: مصدر سابق – ص ٢٤.

(١٤) هاوزر، أرنولد : مصدر سابق – ص ٧٤.

(١٥) نفس المصدر – ص ٧٣.

(١٦) نفس المصدر – ص ٧٥.

(١٧) نفس المصدر – ص ٧٧، ٧٨.

(١٨) نفس المصدر – ص ٨٩.

(١٩) نفس المصدر – ص٩٥.

(٢٠) زكريا، فؤاد : مصدر سابق – ٢٥١.

(٢١) بورتنوى، ج: مصدر سابق – ص ٢٤.

(٢٢) نفس المصدر – ص ٢٦.

(٢٣) نفس المصدر – ص ٢٣.

(٢٤) نفس المصدر – ص٢٨.

(٢٥) نفس المصدر ص ٢٩.

(26) Freeman, kathleen: The Pre – Socratic Philosophers – Basil – Blockwell – Oxfoed – 1949, P.P. 237-239.

عن بورتنوى،ج: الفيلسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق ص ٣٢،٣٣.

(٢٧) سبترانك، أوليفر : قراءات فى المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقى – نيويورك– ص ٨٣.

عن بونتوى،ج – مصدر سابق – ص ٣٣،٣٤.

(٢٨) إبراهيم، زكريا: الفنان والإنسان – مكتبة غريب القاهرة – ١٩٧٧ – ص١٣.

(٢٩) بورتنوى، ج: مصدر سابق – ص٣٣–٣٥.

(٣٠) هاوزر، أرنولد: مصدر – ص ١١٣، ١١٤.

الفصل الثانى

التفسير الأخلاقى للفن

عند أفلاطون

جاء فى الموسوعة الفلسفية أننا "عندما نتكلم فى أيامنا هذه عن علم الجمال لدى "أفلاطون" فإننا نعنى آراءه الفلسفية عن تلك الفنون الجميلة التى ناقشها:

الفنون البصرية Visual Art (التصوير Painting والنحت Sculpture والعمارة Architecture) والفنون الأدبية Litrary Arts (الملحمة Lyric, Epic والشعر الدرامى Dramatic Poetry) والفنون الموسيقية المختلطة Mixed Musical Arts Craft (الرقص Dance والغناء Song)، ولم يضعْ أفلاطون لهذه الفنون أسماء، بل جعلها جميعا ضمن تعبير عام هو الحرفة Craft أو التقنية Techne: التى تشتمل على جميع المهارات أو الأعمال بدءا من الحفر على الخشب إلى حرفة إدارة الدولة أو حرفة الحكم State Craft، وقد قسم "أفلاطون" الحرف فى السوفسطائى (Sophist 265-266) إلى "اكتسابى"، "ومنتج" Acquisitive and Productive وقسم المنتج إلى:

(١) إنتاج للموضوعات الحقيقية Production of Actual Objects والذى قد يكون إنسانيا أو إلهيا (النباتات والعناصر بواسطة الله، والمنازل والمدى Knives بواسطة الإنسان).

٢٩) إنتاج الصور Production of Images (Ideas) والتى قد تكون إنسانية أيضا، أو إلهية (التأملات Reflections والأحلام Dreams بواسطة الله، والصور (الأشباح) Pictures بواسطة الإنسان[1].

وبهذا نجد أن "أفلاطون" كان مؤكدا لما هو سائد لدى اليونانيين إذْ أنه لم يكن يوجد المصطلح المعبر عن الفن بمعناه الحديث. بل كان ينضوى مع مجموعة أخرى من الحرف فى إطار واحد، وهذا سوف يؤدى إلى الخلط بين ما نراه نحن الآن فنا وغير الفن.

والجدير بالذكر أن أفلاطون قد جعل من حرفة مشروع القوانين Legislator الحرفة الأسمى Supreme Craft وكذلك حرفة المعلم Educator [2]. كما ربط بين نظريته الأخلاقية وآرائه فى الفن.

ولعل هذا ينسجم مع أن اليونانيين – رغم اهتمامهم البالغ بالفنون، إلا أنهم لم يكن لديهم كلمة عن الفن، وإذْ ذاك لم يكن لديهم هذا التعامل الخاص مع الفن – فقد كانت كلمة حرفة Teche فحسب والتى تعنى شيئا يباين قليلا معنى كلمة فن Art من وجهة نظر العصر الحديث[3].

والجدير بالذكر أن معنى فن أيضا – فى المصطلح الحديث – لم يكن معروفا فى مصر القديمة، رغم انتعاش حالة الفنانين فى ذلك الوقت، وقيامهم بدور حيوى فى إيجاد وتطوير الأشكال المادية للحضارة الفنية. وإذا كان هناك وعى لدى المصريين القدماء بالفن فإنه لم يخرج عن إدراكهم للتجربة الدينية، وهذا فى حد ذاته كاف للإحاطة بكل الأنشطة الإنسانية تقريبا[4].

لقد كان مفهوم التقنية أو (التكنيك) مفهوما متّسعا ومتعدد الجوانب، يشتمل فى داخله على أى نشاط ينظمه العقل وفق أسلوب معين وبسبب هذا المعنى، فقد

كان بوسع "أفلاطون" دراسة الأخلاق كفن، وهو ما يشكل التشابه فى المصطلح بين العدالة والفنون الأخرى Justice and Other Arts [٥].

لقد كان الفن هو التقنية، لأن الفكرة الأساسية هى وضع النظام فى الهيولى Chaos بهدف ما، وشكل محدد[٦]. وهذا ما جعل ائرابطة بين الجمال والأخلاق ممكنة عند اليونانيين.

إن هذه الحضارة التى قامت على الرقّ، كانت تنظر للعمل اليدوى على أنه مما لا يليق بالإنسان الحرّ، لأن الإنسان الكامل النبيل هو الذى يتمتع بالفراغ ويشترك فى الحروب والمباريات الرياضية وينصرف إلى السياسة أو الأدب أو الفلسفة[٧].

لقد كان الإنسان الحر مستهلكا وليس منتجا. والمشكلة فى علاقة الإنسان الحر بالطبيعة هو أن يحسن استخدام الأشياء الموجودة فيها لا أن يسعى لتبديلها بعمله. وهذا يجعل دور الفنان دورا ثانويا.

وعندما نتحدث عن "أفلاطون" تواجهنا مشكلة انه كان فنانا، صاغ "فلسفته فى لغة أدبية رائعة، وأسلوب درامى ينبىء عن قدرة فائقة فى الكتابة، كما يؤكدا إحاطته بكافة الفنون السائدة فى عصره"[٨].

وفى بحثنا عن فلسفة للفن عند أفلاطون فإننا نعنى بها تلك الآراء التى بثها حول الفنون البصرية والأدبية والموسيقية والتى كانت تقع تحت تصنيفه للحرف.

الجمال والخير لا ينفصلان

يرى بعض المفكرين أن عمل الفن قد يكون ممتازًا جماليا، ولكن من الناحية الأخلاقية غير مرغوب فيه. ولكن هذا الرأى يتناقض مع الرأى الذى يرى أن الجمال والاستقامة الأخلاقية يمثلان شيئا واحدا إذا كان يؤديان إلى فكرة الخير فى نهاية المطاف[٩].

والعلاقة بين الأخلاق والجمال علاقة متشابكة وقد توجد تصورات متباينة ممكنة للعلاقة بينهما فهناك من يرى أن الفن والأخلاق يتطابقان، أى أن الفن والحياة الفاضلة يتطابقان، وهناك من يرى أنهما بالضرورة في تناقض لا حل له، أما وجهة النظر الثالثة فترى أنهما متباينان ولكن يمكن أن تكون بينهما علاقة ما [١٠].

ويرى لانج [١١]. إن اليونانيون القدماء كانوا من أقدر الشعوب المتحضرة على إدراك الرابطة بين الجميل والشعور بها. وعبرت كلمة Kalokogathia عن معنى الوحدة بين الجمال والخير، باعتبار أن Kalos تعنى الجميل، Gathos تعنى الخير.

وقد كانت وجهة نظر "أفلاطون" فى إخضاع الشكل الفنى لسطوة المضمون ناجمة عن سيطرة الأخلاق على الجمال. فأفلاطون - شأنه شأن الفلاسفة اليونانيين السابقين فى هذا الموضوع - قد انطلق فى تصوره للفن من منطلق أخلاقى وإن كان قد زاد عليهم فى أنه وضع أسسا من مذهبه الفلسفى تجعل موقفه أقوى أو يقوم على قاعدة أصلب.

وحتى لا تكون رؤيتنا لوجهة نظر أفلاطون "مبتورة، فإنه يجدر بنا الإشارة إلى أنه بالنسبة للإغريقيين لم يكن هناك تمييز بين الجمال Beauty والخير Good بل ولم تكن لديهم تفرقة بين الخير الأخلاقى Ethicl Good والخير الجمالى Aesthetical Good، كما أنهم لم يميزوا بين القيمة Value واللاقيمة None Value لأنه من حيث المبدأ، لا وجود لاختلاف جوهرى بين القانون الأخلاقى Ethical Law والقانون الجمالى Aesthetcal Law [١٢].

وفى عصر "أفلاطون" لم تكن هناك كلمة تعنى جميل Beautiful بالمعنى الدقيق، فكلمة Kolos أو Agathos ليستا من الكلمات ذات المفهوم المتماسك بل تتسمان بالهشاشة والقابلية للتأثر بمختلف درجات وأنواع التشديد والنبر المتباينة

فلم يكن الخير والجمال فى ذلك العصر منفصلين Good and Beauty are not Separable[13]. والاختلاف بينهما إنما ينجم عن تباين التطبيق فى مجال واحد وليس لاختلاف مجاليهما.

وإذا كان أفلاطون قد تأثر بما هو سائد فى عصره فى تخطيطه لوجهة نظره فى الفن والجمال، فإن نظريته فى "المثل" قد انسحبت على جملة أفكاره فى الفن والجمال أيضا.

وبناء على هذه النظرية فإننا نجد أن "الخير الأعظم بالنسبة (لأفلاطون) هو التأمل العقلى، وقد اعتبر أن الفن تشويه للحقيقة For Plato the Heighest Good is Intellectual Contemplation and He Considered Art A Distortion of the truth فالفن يعتبر درجة ثالثة للحقيقة والفنان يقلد الأشياء الطبيعية التى هى نفسها تقليد للماهية الحقيقية Imitations of the Real Essence وعلاوة على ذلك فإن تقليده لها يشوبه النقص وعدم الكمال[14].

وقد أدى تأثر "أفلاطون" بما هو سائد فى عصره، خاصة غياب التمييز الدقيق بين الخير Good والجمال Beauty، وعدم وجود لفظ يعبر بدقة عن مرادف لكلمة جميل Beautiful بالمعنى الحديث للكلمة، واختلاط المعنى المقصود بالقانون الأخلاقى Ethical law والقانون الجمالى Aesthatical law بالإضافة إلى نظرية "أفلاطون" الفلسفية التى تجعل عالم الأشباح (الطبيعة) مجرد تقليد لعالم المثل وأن الفن إنما هو تقليد لعالم الطبيعة أى أنه محاكاة للمحاكاة. وبالتالي يكون عالم الفن مجرد شبح هزيل لعالم الحقيقة. وعلى هذا يكون عالم الفن محاكاة ناقصة يشوبها التقصير لعالم الحقيقة، حيث يقوم الخير على رأس عالم المثل، ويكون الجمال تابعا للأخلاق وخاضعا له.

وبناء على ما تقدم فقط ربط "أفلاطون" بين الأخلاق والجمال على أساس أن الجمال يجب أن يعبر عما هو أخلاقي، وأن الحكم عليه أي على الجمال – يجب أن ينطلق من منطقات أخلاقية.

ويعتبر "أفلاطون" من أكبر المدافعين عن وجهة النظر الأخلاقية في ا لفن حتى أن معظم الباحثين يعتبرونه – رغم أن هناك من سبقوه في هذا المجال – "مؤسس التصور الأخلاقي في الفن The Moralistic Concept of Art"(١٥). خاصة مع محاورة "الجمهورية"، باعتبار أن النظرية قد اكتملت على يديه. وقد تمسك أفلاطون بالرأي القائل أن الموسيقى ينبغي أن تكون وسيلة من وسائل دعم الفضيلة والأخلاق(١٦).كما جعل لها دورا حيويا في خطة التعليم.

ولقد أقام "أفلاطون" رأيه – أيضا – في العلاقة بين الجمال والأخلاق على أساس أن النظام والتناسب والانسجام هي الأسباب الأولى لجمال الأشياء، وفي نفس الوقت هي مبعث الخير في الأفعال الخيرة.

وعلى هذا قد أسس الالتقاء بين الجمال الأقصى والخير الأقصى عن طريق الاتحاد في النهاية لأنه رأى استحالة ألا نبلغ الخير عندما نبصر الجمال(١٧).

والجمال بنظر "أفلاطون" درجات، فهناك جمال الجسم أسفل درجات الجمال، واسمى منه جمال النفس والأخلاق ويعلوه درجة جمال العقل، وفي القمة يقع الجمال المطلق. وعلى هذا الأساس يلوم "أفلاطون" أولئك الذين يؤخذون بجمال الجسم ولا يحفلون بجمال الأخلاق، ويتساءل هل يدوم حبهم لمعشوقهم بعد إرواء شهواتهم الجسدية(١٨).

ولقد ووجهت آراء "أفلاطون" في الربط بين الأخلاق والجمال بردود أفعال متباينة، فقد أكد على وجهة نظر أفلاطون كثيرون – لعل أحدهم بل وأقواهم في العصر الحدي – هو تولستوي Tolstooy: في كتابة ما الفن What is Art?

كما وجدت معارضة شديدة لدى اتجاه "الجمالية Aestheticism" والعديد من المفكرين إلى حد رأى فيه البعض "أنه من الخطأ إخضاع الجمال للأخلاق أو الأخلاق للجمال It is A Mistake to Subordinate the Aesthetic to the Moral or the Moral to the Aesthetic"[19]. وقد جاء فى "الموسوعة الفلسفية Encyclopedia of philosophy" أن الحكم الجمالى ليس حكما أخلاقيا An Aesthetic Judgment is not Moral Judgmemt وقيمة عمل الفن كموضوع جمالي ليست هى نفس الشيء كقيمته فى تهذيب القراء أو تطوير خصالهم الأخلاقية، والتى قد تتأثر بأعمال الفن[20]. وإن كانت (أى الموسوعة) – فى مقال بيرديزلى Beardsley – قد عادت ورأت أنه يمكن أن تكون هناك علاقة ما ولكنها بالضرورة ليست علاقة تطابق.

وهكذا نجد أن "أفلاطون" قد آثر أن يجعل الفن والأخلاق يرتبطان برباط وثيق تقوم فيه الأخلاق بالدور الرئيسى، مرتكزا فى ذلك على نظريته الفلسفية فى "المثل" ومشبعا بآراء عصره.

الانسجام والإيقاع

لقد رأى أفلاطون أن الإيقاع والانسجام يتغلغلان ف أعماق النفس ويستحوذان عليها تماما فيضفيان توافقا على الروح والبدن[21].

لقد تساءل أفلاطون، ما إذا كان هناك تأليف بين الانسجام الفنى والأخلاقى Between Artistic and Moral Harmony، فرأى أن الفنان يركّب كل شيء فى نظام ما وأن الانسجام يسود هذا النظام حتى يكون متسقا، وتساءل: هل نموذج الخير هو ما يجب أن نجد فيه التشوّه وعدم النظام مسيطرًا، أم أنه ذلك الذى نجد فيه انسجام والنظام؟

ويجيب أفلاطون على سؤاله بأن الحياة الأفضل The Better life لديها البناء الشكلى المشابه للعمل الحسن التزيين فى الفن. وفى كلمات يعزوها إلى "بروتاغوراس Protagures" يقول: "حياة الإنسان فى كل جزء منها تحتاج إلى الانسجام والإيقاع؟ The Life of Man In Every Part-Has Needed of Harmony and Rthythm"[٢٢].

كما رأى أن الجمال هو المعبر عن قيم النظام والتناسب التى يضفيها الخير على كل مخلوقاته كما يقول فى محاورة (فيليبوس)[٢٣].

وإذا كان أفلاطون قد ربط بين الانسجام والإيقاع وبين الخير، مؤكدا أنه يوجد ما يشابهه فى العمل الخير، أو الحياة الأفضل. فإنه فى محاورة "الجمهورية" Republic قد رأى أن "جمال الأسلوب Style والانسجام Harmony والرشاقة والإيقاع الجيد، كل ذلك يتوقف على بساطة النفس التى تتصف بها روح تجمع بين الخير Good والجمال Beauty، لا تلك البساطة التى تعبر عن الحمق والبلاهة[٢٤].

وبذلك يكون "أفلاطون" قد انطلق من فكرة فلسفية هى بساطة النفس، ثم أسس عليها هذا اللقاء بين الجمال (فى الأسلوب) أو الانسجام والرشاقة والإيقاع الجيد، وبين الخير على أساس أن النفس هى التى تجمع الخير مع الجمال.

وفى إطار مناقشة "أفلاطون"لمقال " لوسياس" Lysias أعظم خطباء عصره الذى رآه – أى "أفلاطون" – لم يرق إلى المستوى المطلوب وينتهى إلى أن الخطابة إن أرادت أن ترق إلى مستوى الفن العظيم فعليها أن تدرس طبيعة النفس الإنسانية وتعرف ما نوع الأقوال التى تؤثر فيها التأثير الحسن شأن الطبّ الذى يدرس الجسد وما يؤثر فيه من عقاقير، إنها – أى الخطابة – بمثابة قيادة النفوس وتوجيهها بالأقوال[٢٥].

وانطلاقا من هذا الغرض الفلسفى الذى يربط الخير بالجمال يؤكد "أفلاطون" على ضرورة خضوع الألحان لمعايير معينة، حتى تكون – فى جمالها – معبرة عما هو خير. فيكتب فى الجمهورية "إلا أنى لا أود أن تعبر الموسيقى إلا عن الأنغام التى تحاكى رجلا شجاعا خاض معركة، أو قام بعمل عنيف، ثم غلب على أمره وسار جريحا أو مهددا بالموت أو مقهورا بفعل بعض الشرور By Other Some Evils وكان فى هذه المحن Crisis يتلقى ضربات القدر Fortune بثبات وعزيمة قوية. ولتكن هناك بعض الألحان التى تعبر عن رجل منهمك فى سلام وحرية Peace & Freedom بعيدا عن الناس مبتهلا إلى الله بالصلاة Persuade God by prayer ومستعينا لقضاء حاجته، ويقنع الناس بالمعرفة والنصيحة أو ينتصح بآراء الناس وتوسلاتهم وتعاليمهم ويبلغ أهدافه بالحكمة فلا تصيبه العجرفة لنجاحه، ويتصرف فى كل أموره بحكمة واعتدال مكيفا نفسه تبعا للظروف. فهذان النمطان من الألحان يعبران عن الضرورة Necessity والحرية Freedom وحسن الحظ والشقاء، والشجاعه، والجلد. وهذان النمطان هما ما نود أن نصرح بهما فى دولتنا[٣٦].

كما يؤكد "أفلاطون" على إخضاع الإيقاعات لنفس المبادىء التى تخضع لها الألحان ثم يتجه بعد ذلك لجعل هذه الألحان والإيقاعات مجرد قوالب تكيفت للكلمات التى تعبر عن الاعتدال والشجاعة فى الحياة، وليستْ الكلمات هى التى تكون ملائمة لنوع الأوزان والأنغام[٣٧]. وبذلك فهو يؤكد على أسبقية وسيطرة المضمون على الشكل.

ولقد كان لفظ "موسيقى" يدل عند اليونانيين على مفهوم مزدوج فهو يشمل جزءا من المناهج التعليمية كالقراءة والكتابة والرياضيات والرسم والشعر ومن جهة أخرى كان يستخدم بالطريقة التى نستخدمه بها فيدلّ على الموسيقى بمعناها

الدقيق. ولقد كانت الموسيقى بالمعنى الأخير وثيقة الارتباط بالقراءة والكتابة والرياضيات والشعر إلى حد أن أى تغيير فى الموسيقى كان يراقب بحذر شديد؛ إذ أنه سيؤثر بالتالى على البرنامج التعليمى الكامل للشباب الأثينى وأهم ما فى فلسفة "أفلاطون" فى الموسيقى هو أن الموسيقى من حيث هى مبحث تعليمى وثقافى ينبغى أن تستخدم فى تحقيق أخلاق فاضلة[٢٨].

وقد عنى اليونانيون بالموسيقى، فإذا نقبنا فى معرض الآلهة عن رفيق لـ "أبولو"، و"موساجيت" يمثل الفنون الجميلة كان علينا – على حد تعبير "لا نج" أن نقنع بإله اعرج "هفستوس"، إله النار والحدادة، وسائر الحرف التى تعتمد على النار ولم يزد "هفستوس" فى الواقع عن صانع أسلحة لآلهة الأولمب، وكان هدفا دائما لسخريتهم[٢٩].

وفى إطار إطرائه للفن المصرى القديم فإنه يقول بان الألحان المصرية المقدسة التى تضطلع بالعدل اضطلاعا جوهريا بواسطة القانون لابد أن تكون من فعل إله أو إنسان كالآلة حيث تقول التقاليد المحلية أن الألحان التى بقيت أحقابا طويلة هى من صنع الإلهة "إيزيس"[٣٠].

ويؤكد "أفلاطون" على أن أفضل الموسيقى هى التى تبهج أفضل الرجال، أولئك الذين تثقفوا كما يجب أن يتثقفوا، إنها هى وقبل كل شىء، التى تسر الرجل الفرد الذى تحقق له اثمن قدر من الثقافة والخير[٣١].

إن آراء "أفلاطون هذه ترتكز على أن الأحوال التى تبثها الموسيقى فى النفس تتغلغل فيها حتى تصبح طبيعة ثابتة. ولذا كان من الواجب الحرص على إخضاع النشىء للمؤثرات الموسيقية الصالحة وحدها، واستبعاد كل فن يبعث فى النفس الغرائز، أو يولّد صفات غير مرغوبة كالجبن والغش والخداع"[٣٢].

ويرى "لا نج" – فى إطار عرضه للموسيقى عند اليونانيين – "أن تجاوب اليونانيين بوصفهم شعبا من جنوب أوربا، سريع التأثير مع الخصائص الحسّية للموسيقى ففى روحهم تحيا (نفسان): واحدة تسعى للوضوح والتعفف والاعتدال، والأخرى تسوقهم إلى الخيال والشهوة وعبادة (ديونيزوس). ومن هنا تحمسوا للدعوة إلى فكرة الاعتدال، بعد أن أدركوا مدى تأثره بما يقابلها، وانعكس التعارض بين الأبولونى و "الديونيزى" فى عالم الموسيقى[٣٣].

وهكذا، فإذا كان "أفلاطون" قد طلب من الموسيقى ضرورة تهذيب الأخلاق، والارتقاء بالنفس، معتمدًا على أن البساطة هى الأساس، وأن الأنغام المركبة تثير فى الأنفس الشهوات. وهو فى استبعاده لأنواع الموسيقى الميلودية والليدية بسبب ما يغلب عليها من طابع الشكوى والكآبة، والأيونية ذات الطابع الشهوانى إذ تسرف فى الأنوثة. أما تفضيله للدورية لاحتفاظها بطابع الحماس، وكذلك للفريجية بطابعها الهادىء المسالم، إنه فى كل ذلك كان صدى لأفكار تنتشر بين اليونانيين الأحرار فى عصره، ومتّسقا مع الجانب المعتدل للروح اليونانيين.

لقد كتب "لانج"

"سَلّم "أفلاطون" فى "الجمهورية" بالفكرة العامة التى ترى التربية البدنية والموسيقى عنصرين أساسيين فى التربية، ومع هذا فقد ابتعد "أفلاطون" فى نقطتين عن هذه النظريات السائدة، وتمشيًا مع ما قاله: الموسيقى ينبغى ألا تتبع التربية البدنية، بل يجب أن تسبقها وتسودها، لأن الجسم لا يحدث سموا فى الروح، وعلى العكس من ذلك ينبغى أن تعمل الروح على بناء الجسم. والرياضة البدنية تؤدى إلى الفظاظة والغلظة، ما لم تتهذب بالموسيقى. ومن جهة أخرى، تؤدى الموسيقى فى حالة الاستغناء عن الرياضة البدنية إلى فتور الهمّة وبلادة النفس. ونصح "أفلاطون" بممارسة جميع الأعمار للفن للاطمئنان إلى حدوث تأثير خير

دائم للموسيقى. ولذا يجب تقسيم أبناء الجمهورية عن بكرة أبيهم إلى مجموعات كبيرة. تحتوى المجموعة الأولى على الصبية، والثانية على الشباب حتى سنّ الثلاثين. وتضم المجموعة الثالثة من هم بين الثلاثين والستين"[٣٤].

فالمهمة الأخلاقية التى تقوم بها الموسيقى فى تهذيب النفوس لا تكتمل إلا باتّساقها مع التربية البدنية، وذلك لأن الجسد، والنفس يجب أن يتم الاهتمام بهما، وإهمال أحد الجانبين سوف يؤثر فى الآخر، فالموسيقى وحدها قد تؤدى إلى الخور وفتور الهمة، بينما التربية البدنية – دون مصاحبة الموسيقى لها – تؤدى إلى الفظاظة والغلظة.

وإمعانًا فى الدور التربوى للموسيقى نجد "أفلاطون" فى نصّ مطوّل على لسان ""الأثينى" فى محاورة (القوانين) يدخل فى تفصيلات دقيقة حول ما يجب أن يكون بالنسبة للموسيقى:

".. وهناك كلام عن التخيّل الموسيقى أكثر مما يقال عن أى نوع آخر من الفنون، وذلك هو نفس السبب الذى من أجله يتطلّب ذلك الخيال (أو تلك الصور)، إمعانًا أكثر فى النظر عن أى شئ آخر. إذ هنا يكون الخطأ فى الحال على أشدّ ما يكون ضررًا، لأنه يشجع الاستعدادات الرديئة خلقيًا. ولأن اكتشافه أمر بالغ الصعوبة ويرجع السبب إلى أن شعراءنا جميعًا ليسوا على مستوى آلهات الشعر ذاتها. وينبغى أن نؤكد لأنفسنا أن إلهات الشعر لا ترتكب مطلقًا الخطأ الفادح، الذى يجعل لغة الرجولة نوعًا من السفسطة أو النغمة المخنّسة أو إيقاع ونواح، أو بتحويل المواقف الجديرة بالرجل الحرّ إلى منظومات جديرة فقط بالعبيد والأسرى، أو هم يأخذون موقف الرجل الحرّ، ويمزجونه بنغمة أو كلمات ذات (إيقاع غير مناسب)، وأنا لا أقول أنهم لم يقوموا أبدًا بعرض مزعوم لمشروع واحد هو مزيج من أصوات الإنسان، وصيحات الحيوان، وضوضاء الآلات، وغير ذلك، بينما شعراؤنا الذين ليسوا إلا بشرًا

يميلون فقط إلى الشغف الزائد بإثارة احتقار أولئك الذين – وفق تعبير "أورفيوس" – يصبحون أهلاً لتلقى الابتهاج والسرور. وذلك، بهذا النوع من الخلل المؤقت الذى لا روح فيه. والحقّ أننا لا نرى فقط خللاً واضطرابًا من ذلك النوع ولكن شعراؤنا يذهبون أيضًا إلى ما هو أبعد، إنهم يفصلون بين الإيقاع والشكل من ناحية وبين النغمة من ناحية أخرى. وذلك بوضع الحديث المجرد فى صيغة منظومة، وكذلك يفصلون بين الكلمات وبين اللّحن والإيقاع، وذلك باستعمالهم النّاى والقيثار، بدون أن تصحبهن أصوات، ولو أن أصعب شئ هو أن تكشف ماذا تعنى مثل تلك الأنغام والإيقاعات العديمة الكلمات. ترى أى نموذج جدير بالاعتبار تمثله؟.. كلا إننا مسوقون إلى نتيجة، هى أن كل ذلك الاستعمال الشائع للقيثار أو الناى، والذى لا يتبع بالهيمنة على الرقص أو الغناء من أجل العروض الخاصة بالسرعة والمهارات الفنية وتقليد صيحات الحيوانات، كل ذلك يعتبر أسوأ ما يمكن أن يكون فى الذوق السقيم، كما أن استعمال أى منهما (الناى أو القيثارة) كآلة مستقلّة، ليس بأفضل من الشعوذة غير الموسيقية. وحسبنا ذلك فى الأساس النظرى للموضوع، لأننا بعد كل شئ ما زال أمامنا السؤال عن أى نوع من الموسيقى ينبغى على رجالنا فى سنّ الثلاثين أو أكثر، ثم على رجالنا الذين فوق الخمسين أن يمارسوه، وليس ما هو النوع الذى يجب أن يجتنبوه. وأظن أننا نستطيع أن نستنتج فى الحال ذلك القدر من كل ما قيل أن ذوى العقد الخامس الذين عليهم أن يغنوا لنا، يجب أن يكونوا قد حصلوا على الأقل على تعليم أفضل من تعليم جوقة المنشدين، ويجب بالطبع أن يكونوا ذوى حساسية حادّة للإيقاعات والأنغام، وأن يكونوا قادرين على الحكم عليها، إذ كيف يمكن لرجل أن يلمّ إلمامًا ما، أو كان على إلمام قليل، السفسطة الدورينية Doriun، أن يحكم على صحة الأنغام، أو على صحة أو خطأ الإيقاع الذى أقام عليه الشاعر أنغامه"[٣٥].

لقد كانت مشكلة "أفلاطون" الأساسية هي جعل الفن بصفة عامة، والموسيقى - هنا - تخضع بشكل صارم للتعاليم التي صاغها في صورة تربوية تدخلّت في أدق التفاصيل لفن الموسيقى. فقد كان يرفض استخدام الآلات (الناى أو القيثار) دون وجود كلمات مصاحبة، وذلك اعتمادًا على ما للكلمات من تأثير مباشر، بل كان يضع دور الكلمات قبل الموسيقى، إذ أنه يعتبر الموسيقى دون كلمات كالشعوذة. وكان يضع حدودًا صارمة بين أنواع الموسيقى التي يجب على الرجال في سنّ معينة أن يمارسوها وبين ما يمارسه الرجال في سنّ آخر. لقد كان التدخّل في الفن سافرًا، ولا يتصل بجماليات الفنّ، بل يتصل بالدولة والأخلاق - من وجهة نظر عصره، ووفقًا لنظامه الفلسفي ككل.

وهكذا رسم "أفلاطون" الخطوط التي يجب أن تسير فيها الموسيقى، وسائر الفنون، لأنه إذا ما سار بعيدًا عن هذا النظام الصارم الذي حدّده له، فإن الانسجام يتحول إلى نشاز، والجمال إلى تشوّه، لأنهما لا يتسقان مع بساطة النفس وانسجامها، تلك النفس التي تجمع بين الخير والجمال.

وإذا كانت الموسيقى ذات أهمية كبيرة بالنسبة لليونانيين مما جعل "أفلاطون" يوليها اهتمامًا بالغًا في حديثه عن التربية، فإن الشعر، وهو إما أن يكون ملحميًا أو مسرحيًا، أو مصاحبًا للموسيقى عند الغناء، فإنه أيضًا له دور كبير في حياة اليونانيين مما جعل "أفلاطون" لا يتوانى عن لفت النظر إليه، وإلى دوره في حياة اليونانيين.

الشعر

لقد رأى "أفلاطون"[٣٦]. أن الشاعر كائن خفيف الروح. مجنح الخيال، ولا يستطيع أن يبدع الروائع الشعرية إلا عندما تحلّ فيه روح إله، وأن تلك الأشياء الجميلة التي ينظمها ليستْ وليدة الفن بل وليدة لطف إلهي، هو عاجز عن الإبداع

فى غير الفن الذى حدّدته له ربة الشعر. ونحن نعلم أنه عندما يبدع لا تصدر عنه تلك الروائع بالذات لأنه فقد روحه الخاصة. إنها تصدر عن ربة الشعر. وتمتزج نفس الشاعر بالأحداث التى يتكلم عنها. وعندما يصف مشهدا مثيرا للرحمة تملأ عيناه بالدموع وحينما يعرض موقعة هائلة يقشعر رأسه ويخفق قلبه.

لقد بدأ "أفلاطون" نظريته عن الشعر بوجه خاص، والفن عموما على أساس الإلهام، تلك الفكرة التى تجعل الشعراء يدينون بعملهم لوحى إلهى، لا لبراعة الصيغة وحدها. وهذه الفكرة – كما يرى "أرنولد هاوزر" – "لا تؤدى إلى تمجيد الشاعر، وكل وما تفعله هو أنها توسّع الهوة بينه وبين عمله وتجعله مجرد أداة فى يد المقصد الإلهى"[٣٧].

لقد كان الشاعر والمثال يمثلان أهم صائغى الديانة اليونانية. الشاعر بوصفه ناظمًا للأساطير، والمثال بتوخّيه إعطاء الآلهة أشكالا. ولذا كانت أهمية الشاعر بالنسبة لـ "أفلاطون"، بشرط أن يجتمع فى الشعر حسن الصياغة الفنية مع الإلهام السامى – على حد تعبيره فى "فايدروس".

والجدير بالذكر أن نظرية الإلهام نظرية سقراطية، وقد أراد "أفلاطون" أن يتخلص منها. فقد أحس بالصراع فى داخله بين الفلسفة والشعر مما جعله يذم الشعر فى (الجمهورية). ذلك أنه يريد مدينة فاضلة تحكمها الفلسفة – أى الحق. لكن الشعر وهو ضرب من الفن، بعيد عن الحق ثلاث مرات لأنه محاكاة المحاكاة[٣٨].

لقد ذم "أفلاطون" الشعر بأبسط العبارات وأيسرها على الفهم، معبرا عن انعدام الثقة فى الشعر. ذلك أن "أفلاطون" الفيلسوف العقلى الصارم يريد الحقيقة، ولا شىء سواها. أما الشاعر – من وجهة نظره – فهو لا طاقة له بذلك، وليس إلا مجرد أداة لربة الشعر.

يقول أفلاطون:

"..... وقصدت إلى الشعراء، سواء في ذلك شعراء المأساة أو الأغاني الحماسية أو ما شئتم من صنوف الشعر، وقلت في نفسي أن الأمر لا ريب مكشوف لدى الشعراء فسأجدني بإزائهم أشد جهلا. ثم جمعت طائفة ممتازة من أروع ما سطرت أقلامهم وحملتها إليهم استفسرهم إياها لعلي أفيد عندهم شيئا. أفأنتم مصدقون ما أقول؟ واخجلتاه أكاد أستحي من القول لولا أني مضطر إليه، فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول في شعرهم أكثر مما قالوه وهم ناظموه. عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة، لكنه ضرب من النبوغ والإلهام. إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها. هكذا رأيت الشعراء، ورأيت فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئا استنادًا إلى شاعريتهم القوية. فخلفت الشعراء، وقد علمت أني أرفع منهم مقاما، فقد فضلني عليهم ما فضلني على رجال السياسة"[٣٦].

لقد كان أفلاطون يسير على النهج السقراطي في انتقاده للشعراء واتهامهم بإفساد النفوس وتضليلها، وكان هذا النقد يزداد حدة بقدر تسلط الروح السقراطية عليه، وفي محاورة (أيون) يقول "أفلاطون" على لسان سقراط:

..."وأنت تعرف أن المجيدين من شعراء الملاحم لا ينظمون قصائدهم الجميلة بما عندهم من صنعة، بل لأنهم يكونون في حالة من الإلهام والأخذ الإلهي. وهذه هي كذلك حال المجيدين من الشعراء الغنائيين. وكما (الكوريبانتيين) يغيبون عن حواسهم وهو يرقصون، كذلك يغيب الشعراء الغنائيون عن حواسهم حين ينظمون مقطوعاتهم الجميلة، ذلك لأنهم حين يقعون في أسر اللحن، ينتشون ويجن جنونهم مثل كائنات إله الخمر (باخوس) اللاتي يغترفن من الأنهار لبنا وعسلا عندما

يقعن تحت تأثير الإله، ولا يفعلن ذلك إذا كن مالكات عقولهن. وهكذا تفعل روح الشاعر الغنائي، بحسب قولهم لنا، إذ يخبرنا هؤلاء الشعراء انهم يرفرفون في حدائق عرائس الشعر وأوديتهن، ويغترفون أغنياتهم من ينابيع تفيض بالعسل، ويرشفون رحيقها كما يفعل النحل حين ينتقل من زهرة إلى زهرة، وحق ما يقولون: لأن الشاعر كائن رقيق محلق، مقدس، يعجز عن قرض الشعر حتى يلهم، ويخرج عن حواسه ويغيب عقله"[٤٠].

وهنا نجد أفلاطون رغم لغته الشعرية الكثيفة والمعبرة، ومن خلال نظرية الإلهام وما يقال عن عجز الشعراء عن قرض الشعر حتى يلهم، فإنه يجعل الشعراء مسلوبي العقل، يقومون بدور المتلقي للإلهام. وهذه منزلة أدنى بكثير من منزلة الفيلسوف الحائز على الحكمة، والتي يضعها "أفلاطون" في المرتبة الأولى.

إن الفنان - والشاعر هنا على وجه الخصوص - إذ يبدع أعماله الفنية أو الشعرية فإنه في رأي "أفلاطون" يكون "في حالة الاستغراق والإشراق. ومن البديهي أنه في ضوء مثل هذا التفسير لعملية الإبداع تسقط كل ضرورة لدراسة أصول الإبداع الفني واكتساب العادات والمهارات الفنية،لأن الفنان كإنسان (ملهم من الآلهة) يصبح في هذه الحالة أداة فقط. بواسطتها تقوم قوى الآلهة الروحانية بأداء عملها. إن "أفلاطون" في نظريته عن الإلهام يمسّ ناحية واقعية من نواحي الفن وهي قدرته على العدوى. ولكنه أسبغ على هذا الجانب من الفن طابعًا صوفيًا صرفًا"[٤١].

إن "أفلاطون" برأيه هذا يسلب الشعراء كل قيمة. لأنهم لا يملكون شيئًا وأنهم مجرد أدوات فحسب، ولذا فإن السيطرة عليهم غير ممكنة. مما يجعل وجودهم في المدينة مثارًا للقلاقل والقلق، وهكذا يكون طردهم هو الحلّ الأمثل، والطريق الأيسر.

وفي محاورة الجمهورية – الكتاب العاشر[٤٢]. يذيع أفلاطون على لسان "جلوكون" سرا مؤداه أن "جميع شعر المحاكاة يفسد عقول الذين يسمعونه اللّهم إلا إذا كان عندهم ترياق يقيهم منه، وهو معرفتهم بطبيعة الحق.

وإذا كان "أفلاطون" قد ارتكز في محاوراته المبكرة في نقده للشعر على أنه صادر عن الإلهام، وعن عدم تملك الشاعر لعقله، وصدور هذا الشعر عن قوة لا عقلانية عكس الفيلسوف الذى يعتمد على العقل. فإنه أيضًا ذمّ الشعر لأنه لا يعبر عن المثل الأخلاقية والدينية الثابتة – من وجهة نظره – ولا يقدّم تصوّرًا صريحًا عن المثل العليا.

لقد وضع أفلاطون معايير صارمة للشعر، وطالب الشعراء بالالتزام بها إذْ يقول: "سيقوم المشرّع الصادق بإقناع، بل بإرغام – إذا فشل الإقناع – الرجل ذى الموهبة الشعرية أن يؤلف الشعر كما ينبغي أن يؤلفه، وأن يستعمل عباراته النبيلة الجميلة الترتيب ليجسم بإيقاعاتها وبألحانها ما يتميز به الرجال ذوو الطهارة والبسالة من قدرة على الاحتمال، وبذل الجهد، أولئك الذين نقول عنهم فى كلمة رجال الخير"[٤٣].

ولم يعترض أفلاطون على الشعر فحسب، بل اعترض على الفنانين جميعا فيرى أنه "ليس علينا أن نراقب الشعراء وحدهم، وندفعهم إلى التعبير عن مظاهر الخير في أعمالهم، وإلا منعناهم عن ممارسة عملهم في مدينتنا، بل ينبغي أن نراقب عمل بقية الفنانين. فنمنعهم من محاكاة الرذيلة والتهور والوضاعة والخشونة سواء كان ذلك في تصوير الكائنات الحية أو في العمارة وكل أنماط التعبير، وإلا منعناهم من العمل في مدينتنا إن لم يرضخوا لأمرنا"[٤٤].

وقد كان اعتراض "أفلاطون" على الشعر على أساس على أن له تأثيرا سيئا في طبيعة البشرية بما يقدمه من نماذج ضارة وكان اعتراضه على الفن أيضا لتزييفه

الواقع – فى رأيه – ولتقديم صورة سطحية مشوهة عنه. كما انتقد الشعراء لتصويرهم رذائل الآلهة، وهذا الاتهام مازال يتردد صداه حتى يومنا هذا.

يرى "أرنولد هاوزر" أن حظر "أفلاطون" على الشعراء دخول مدينته المثلى، جاء "لأنهم مندمجون كل الاندماج فى الواقع التجريبى، وفى الظواهر المحسوسة، التى لا تعدو فى رأيه أن تكون أوهامًا أو أنصاف حقائق، وكذلك لأنهم يثقلون الصورة الروحيّة المعيارية الخالصة ويشوّهونها إذ يحاولون التعبير عنها من خلال الحسّ. وهنا نجد أول مثال فى التاريخ للثورة على الفن من أجل المحافظة على أوضاع سائدة – إذْ أن العداء للفن لم يكن قبل "أفلاطون" معروفًا على الإطلاق – كما نجد أولى حالات الشكّ فى احتمال وجود تأثيرات ضارة للفن. وقد ارتبطت هذه الثورة، وهذا الشك بظهور أولى بوادر نظرة جمالية إلى الحياة، لا يحتل الفن فيها مكانة فحسب، بل ينمو على حساب جميع مظاهر الثقافة الأخرى ويهدّد بخنقها. والظاهرتان معًا مرتبطتان أوثق الارتباط. فالفن لا يكون مصْدر خوف ما دام وسيلة طبيعية للدعاية لأغراض مختلفة، أو صورة للتعبير تقتصر على ميدان معين خاص بها، ولكن عندما يؤدى تقدم الثقافة الجمالية إلى أن يصبح الاستمتاع بالصور والقوالب الفنية مقترنًا بعدم الاكتراث. بمضمونها، فإن الإنسان عندئذ يرى فى الفن سمًا خفيًا وعدوًا متسلّلاً. ولقدكان القرن الرابع – ق. م – عهد معارك وكوارث، وحرب وأغنياء استفادوا من الحرب، وازدهار اقتصادى، وظهور طبقة غنيّة جديدة استثمرت بعض أرباحها فى أعمال فنيّة، وأصبحت تعدّ امتلاك هذه الأعمال مظهرًا من مظاهر المباهاة. وهكذا ظهر اتجاه إلى الإفراط فى تقدير قيمة الفن، وإلى الحكم على الحياة بأسرها، وعلى مشكلاتها، بمعايير جمالية. ولم يكن رفض "أفلاطون" للفن، فى حقيقته، إلا رفضًا لهذه النزعة الجمالية السائدة. أما الرأى

النظرى القائل إن الفن متوقّف بالضرورة على حواسنا، فلم يكن فى ذاته كافيًا لكى يؤدّى به إلى اتخاذ مثل هذا الموقف العدائى منه"(٤٥).

لقد كان "لأفلاطون" موقفه المتشدّد من الشعراء ومن الفنانين، وكان هدفه فى ذلك المحافظة على الأوضاع السائدة، حقًا إذ أنه كان يؤسس آرائه على موقف محافظ سياسيًا، وعلى رؤية فلسفية متّسقة ترى أن الثبات خير، والتغير والكثرة شرّ وفساد. ولكنه لم يكن أول من أطلّ بهذه النظرة المحافظة فى التاريخ، فقد سبقه المصريون، و"كونفشيوس" فى الصين، وإن كان يعدّ أول من صاغ نظرية محكمة فى هذا الشأن.

كما أن موقف "أفلاطون" لم يكن يعتمد بالدرجة الأولى على رفض الفن لأنه يعتمد على الحسّ، ولا لسيادة النظرة الجمالية فى عصره، بل لموقفه السياسى المحافظ الذى انبثق منه موقفه ضدّ التجديد – أى ضد الاتجاه القائم على التعامل مع الفن بمنطق مختلف عما كان فى الماضى، لأنه كان يرى الفن من خلال وظيفته فى المجتمع فحسب، وليس من خلال رؤية جمالية أو مضادة للجمالية. وإن كانت نظريته التى تعتمد الثبات والسكون تقف بالضرورة ضد الجمالية والتى كانت تعدّ تجديدًا، بل انقلابًا على ما هو سائد.

ولم يكن "أفلاطون" فى الواقع" أول فليسوف يونانى يحمل على الشعراء ويندّد بإبداعاتهم، بل سبقه إلى ذلك فلاسفة آخرون اتفقوا جميعا على أن الشعراء يقدمون إلى الناس صورة مزيفة عن العالم وعن الإنسان والآلهة"(٤٦).

وقد ذم "أفلاطون" الشعر الدرامى، ورأى أن الأسلوب المباشر أفضل منه وقد كان يرى أنه لابد من تحديد دور للشعر، يكون مناسبا للتربية، ولذا فإننا نجده يمتدح الشعر التعليمى كشعر "بندار" الذى يمجّد البطولة ويتغنى بفضل الآلهة والأبطال(٤٧).

ولقد فضّل "أفلاطون" أسلوب السرد المباشر على الأسلوب الدرامي، اعتمادًا على أن الشعر الدرامي ينْضوى على شخصيات عدّة ومواقف واتجاهات متباينة، ومتعارضة. والشاعر الذى يقدّم هذه الكثرة من الشخصيات هو بالضرورة – فى رأيه – لابد أن يتقمص كل هذه الشخصيات، وإذا كانت الشخصية تتأثر بالمحاكاة – كما يرى – فإن رذائل وضعف، وجُبن وخور هذه الشخصيات سوف ينتقل إليه. وبالتالى فإنه – أى الشاعر – يكتسب قدرًا من الشرّ فى حال تعبيره عن الأشرار. وهذا الرأى يعدّ غريبًا فى صدوره عن "أفلاطون"، لأن "أفلاطون" قد تحدّث كثيرًا عن شخصيات تعدّ بغيضة، وشرّيرة لديه، وفى صيغة تكاد تكون درامية، وذلك خلال محاوراته. وبذلك نجد أن النقد الذى يوجهه "أفلاطون" للشعراء يطاله هو أولاً. كما أن رؤيته ليست رؤية جمالية، ذلك أن العمل الفنى، والشعر، على وجه الخصوص، لا يصل إلى مراميه مباشرة، وتعدّ المباشرة، والتقريرية من العيوب الخطيرة فى الشعر، والشعر الذى يحتمل أكثر من تفسير، والمسرحية ذات الشخصيات المعقدة والمتعدّدة هى الأكثر ثراءً، والأجدر بكونها من الفن الحقيقى.

إن ما يريده "أفلاطون" من الشعر هو سلب كل ما يميّزه، وبذلك يتحوّل هذا الشعر إلى نثر، وهذا يرتبط إلى حدّ كبير بموقفه النفعى من الفن عمومًا والشعر خاصة، ذلك أن الشعر كانت له أهمية كبرى لدى الإغريق، ولذا كانت محاولة صياغة قوانين صارمة له، وتقييده، وأسره فى إطار ومبادئ "الجمهورية" وجعله متّسقًا مع النظرة الأساسية لرجل الدولة، هى أهم ما كان يشغل "أفلاطون".

وهكذا يتضح لنا موقف أفلاطون من الشعراء إذ أنه كان يضع معيارا صارما، ويطلب إليهم أن يطبقوه، ولما كان معياره هذا ليس إلا معيارا ذهنيا أخلاقيا من خارج الفن، ولما كان أيضا يتحدث كسياسى ورجل دولة، لذا كان حديثه لا يتوافق مع الشعر فى عصره وأى عصر اللهم إلا الشعر التعليمى، ولذا كان نصيب الشعراء

الطرد من جمهوريته، هذا الموقف الذى يتكرر كثيرا بعد أفلاطون وتردد صداه حتى العصر الحديث فقد وجد "برونتيير" وسيلة لتأكيد هذا الاتجاه، فكتب يقول:

"إن هناك فى كل صيغة وفى كل نوع من أنواع الفنون مبدأ أو جرثومة خافية تدعو ضد الأخلاق، لاحظ أننى لا أحدثك عن الأنواع المنحطة من الفنون، عن الأغنية أو كونشرتو المقهى مثلا، أو عن التمثيلية الإباحية أو الرقص، بل هناك جرثومة لا أخلاقية تنمو دائما فى الفن العظيم. على أن هذه اللا أخلاقية موجودة فى مبدأ الفن ذاته"[٤٨].

لقد وضع "أفلاطون" الأسس الأخلاقية التى يجب - من وجهة نظره - أن يقوم عليها الفن، مما أثر تأثيرًا كبيرًا فى المفكرين والفلاسفة فى العصور التالية له (أى لأفلاطون). وكان "أفلاطون" يضع أساسًا طبقيًا للفن حين سأل: "من يحتاج إلى إنتاج الفن؟ فيجيب بصياغة رأى ارستقراطى واضح إذْ يقول: إن ربة الشعر يجب ألا تسرّ كلّ إنسان بلا استثناء، وإنما أفضل الناس وهم الذين حصلوا على قدْر كافٍ من التربية"[٤٩].

والجدير بالذكر أن التناقض الأساسى عند "أفلاطون" يكمن فى أنه أراد أن يجعل الشعر خاصة والفن عمومًا يخضع للمعايير الفلسفية. فقد رأى أن أسلوب الشعر السائد يجب أن يحلّ محلّه السّرد، وأن يخضع للمقاييس المنطقية، وهو بذلك يسْلب الشعراء أسلوبهم المميّز، ويطالبهم بالتنازل عن جوهر الشعر. وهذا أمر ربما تكون قد تطلّبتها رؤيته الأخلاقية الصارمة التى ترى ضرورة خضوع الفنانين والشعراء للنواميس، وهذا فى رأيه لا يتأتى إلا إذا كان كلامهم واضحًا وتقريريًا ومباشرًا حتى يمكن محاسبتهم وسؤالهم عنه - علمًا بأنه رأى أنهم لا يعرفون ما يقولون، وإنهم مجرد آلات توحى إليها وأن ربّة الشعر هى التى تمنحهم الإلهام دون أن يكون لهم أىّ دور فى عملية الإبداع اللّهم إلا دور الأداة - وإن هذا يعنى التناقض فى أفكار

"أفلاطون" الذى يكتب فى محاوراته فى أحيان كثيرة كشاعر، ويشنّ حملة شعواء على الشعراء كفيلسوف وسياسى.

ولقد جاء فى حواره مع "جلوكون" فى الكتاب العاشر من محاورة "الجمهورية": "عندما تستمع فى تصوير مسرحى أو فى محادثة خاصة إلى هزليات تخجل من أن تعيب عليها إباحيتها؟ إنك عندئذ تطلق العنان لرغبتك فى إثارة الضحك، وهى الرغبة التى كان عقلك يقمعها بدورها، خوفًا من أن يسميك الناس مهرجًا. وهكذا تقوى هذه الرغبة فيك عند مشاهدتك للمسرح، حتى تمارس فى أحاديثك الخاصة، دون أن تشعر، مهنة الضحك.

-هذا أمر مؤكد.

-أليس للمحاكاة الشعرية نفس التأثير أيضًا فيما يتعلّق بالحب والغضب وجميع الانفعالات السارة والأليمة للنفس، وهى الانفعالات التى يعترف بأنها ترتبط بكل فعل من أفعالنا؟ إن الشعر يغذّى الانفعال بدلاً من أن يضعفه، ويجعل له الغلبة، مع أن من الواجب قهره إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة وفضيلة.

-لا مفر لى من الموافقة على ما تقول.

-وهكذا يا "جلوكون" إذا صادفت واحدًا من المعجبين "بهوميروس" وأعلن لك أنه كان معلّم اليونان، وأنه ينفع فى تعليم الناس وتنظيم شئونهم، وأن من الواجب الرجوع إليه ودراسته، وتنظيم السلوك وفقًا لنصائحه، فلا بأس من أن نحيّى القائلين بهذه الأشياء، ونستمع إليهم باحترام، فهم أناس لا يقصدون إلا الخير على قدر أفهامهم. وعلينا أن نسلّم معهم بأن "هوميروس" كان أول الشعراء التراجيديين وأعظمهم، ومع ذلك فلتكن على ثقة من أننا لا نستطيع أن نقبل فى دولتنا من الشعر إلا ذلك الذى يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس. أما إذا لم تكتف بذلك وسمحت للربّة المعسولة بالدخول، إما فى شعر غنائى وإما فى شعر ملاحم، فسوف

تغتصب اللّذّة والألم والسيادة من القانون، ومن المبادئ التى انعقد إجماع الناس على أنها الأفضل.

-هذا صحيح كل الصحة.

-والآن، فمادمنا قد عُدنا إلى موضوع الشعر، فسندافع عن رأينا السابق بوجوب طرد مثل هذا الفن الضار من دولتنا، بالقول إن هذا أمر يحتّمه العقل، وحتى لا يتهمنا الشاعر بالقسوة والجلافة، فلنقل له إن بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد. وما أكثر الشواهد على هذا العداء القديم: فلدينا الأبيات التى تتحدث عن "الكلب الذى ينبح ضد سيده" أو عن "الإنسان المتمكن من فن الثرثرة الجوفاء". أو عن "ذلك الحشد من الرءوس العارفة بكلّ شئ" أو عن "المفكرين المدقّقين الذين يرتدون أسمالا بالية "وغيرها من الأمثلة العديدة التى تشهد بهذا العداء القديم. وعلى الرغم من هذا كله، فلنعلن جهيرًا إذا استطاع شعر المحاكاة الذى يستهدف اللذّة أن يثبت بحجة ما أنه يستطيع أن يحتلّ مكانة فى الدولة المثلى، فسوف نقابله بكل ترحاب، إذْ أننا ندرك ما له علينا من سحر، أنت نفسك أيها الصديق، قد شعرت بسحر الشعر، ولاسيّما ما أتى به "هوميروس".

-إنه ليسحرنى حقًا.

-وإذنْ فهل لى أن أقترح إعادة الشعر من المنْفى ولكن بشرطٍ واحد، هو أن يقدّم دفاعًا عن نفسه بالطريقة الغنائية، أو بأى وزن آخر.

-بالتأكيد

-كما أننا سنسمح لأنصاره الذين يحبّون الشعر وإن لم يكونوا شعراء، بالدفاع عنه نثرًا، ليثبتوا لنا أنه لا يقتصر على بعث الشرور فى النفوس، بل إنه نافع للدولة وللحياة البشرية. وسنستمع إليهم بصدر رحب، إذْ أنه من المفيد لنا أن يثبتوا أنه يجمع بين بعث السرور فى النفوس، وبين المنفعة العملية.

-هذا أمر لا شكّ فيه: فنحن سنكون الرابحين.

-أما إذا لم يستطيعوا إثبات ذلك، أيها الصديق العزيز، فسوف نفعل كالمحبين الذين يعلمون أن حبهم لا فائدة منه، فيفترقون رغمًا عنهم، ولكنهم يفترقون على أية حال. فنحن بدورنا نحبّ الشعر على هذا النحو، وهو حبٌّ ولدته فينا النظم السائدة بيننا، ونحن على استعداد تام للاعتراف بفضله وباقترابه من الحقيقة، ولكنه ما دام عاجزًا عن تبرير نفسه أمامنا، فسوف نردّد كلما استمعنا إليه، تلك الحجج التى ذكرناها من قبْل حتى نتخذها تعويذة ضدّ سحره ونتجنب العودة إلى ذلك الانفعال الذى يخلب ألبابنا فى صبانا. والذى يعجز معظم الناس عن التخلّص منه. وهكذا سنردّد أن مثل هذا الشعر لا يستحق أن يعدّ مقتربًا من الحقيقة، وليس جديرًا بحماستنا، وإنما ينبغى ونحن نستمع إليه أن نحذره، وأن نخشى على النظام المستتبّ فى نفوسنا، وأن نتوخّى أخيرًا مراعاة ما قلنا عن الشعر.

-إننى متفق معك كل الاتفاق.

-أجل يا صديقى "جلوكون"، فالأمر خطير حقًا، وهو أخطر مما يتصوّره معظم النّاس، فعليه يتوقف تحوّل الإنسان إلى الخير أو إلى الشرّ، ومن هنا فإن من واجبنا أن نقاوم إغراء الشعر، مثلما نقاوم إغراء المال أو الجاه أو الشهرة، إذا ما حضّنا على إغفال العدالة والفضيلة.

-إننى مقتنع بحجتك، وأظن أن أى شخص غيرى سيقتنع بها بدوره"[٥٠].

فى هذا النصّ المطوّل من "الجمهورية" يوضح "أفلاطون" خلاصة موقفه من الشعر. فهو يرى أن الشعر ضارٌّ وتأثيره فى النفوس سيّء، فهو يغذّى الانفعال، فى الوقت الذى يجب فيه – حسب رأى "أفلاطون" – كبْته وقهره حتى يزداد الإنسان فضيلة وسعادة. ونحن نرى أن الكبت عكس ما يراه "أفلاطون" إنما هو الذى يؤدى إلى الشر والفساد، كما أن تأثر الناس بالشعر لا يأتى على أساس أنه يفعل بهم فعله

بالآلات، أو الدمى، ولا أنه يطبعهم بطابع الانفعالات أو الشخصيات التى يضمنها المحاكاة الشعرية، بل إن هذه المحاكاة وفقًا لآراء مصرية قديمة، ووفقًا لرأى "فيثاغورس" و"أرسطو" اللذين طوّرا الرأى المصرى القديم – تطهّر الإنسان من الانفعالات الضارة.

كما أن "أفلاطون" لا يرى للشعر فائدة إلا إذا أشاد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس، وإلا وجب طرد الشعراء استنادًا إلى آراء هؤلاء – أى الشعراء – فى رجال الفلسفة، كما يدّعى "أفلاطون"، تلك الآراء التى تعدّ شواهد على عداء قديم بين الفلاسفة والشعراء. أما إذا كان لابد من عودة الشعراء من المنفى، فإنه يجب عليهم أن يمتثلوا لحكم عدوّهم اللدود "الفيلسوف" أو رجل السياسة، ويجب عليهم أن يثبتوا أن الشعر الذى يقدّمونه يجمع بين بعث السرور فى النفس وبين الفائدة العملية. أى أن تقييم الشعر لا يكون بمعايير شعرية بل وفقًا لما يقدّمه من خدمات للدولة. وإلا فليمض الشعراء بعيدًا مادام الشعر غير قادر على تبرير وجوده. وعلى الإنسان – فى رأى "أفلاطون" أن يقاوم إغراء الشعر كما يقاوم إغراء المال أو الجاه أو الشهرة.

وهكذا يصل "أفلاطون" الفيلسوف، والقاضى فى حكمه على الشعر إلى عدم جدوى وجوده، بل على وجوب التخلّص منه، لأنه رغم كل شئ، لا يستطيع الوفاء بالشروط التى تُفرض عليه، وذلك لعدم وجود الثقة بين الفيلسوف وبين الشاعر؛ بل والعداء القديم – على حدّ تعبير – "أفلاطون".

وهكذا وصل "أفلاطون" مستخدمًا كلّ الحيل والأساليب المراوغة إلى ضرورة التخلّص من الشعر والشعراء حتى تستقر المدينة المثلى، ولا يعكّر صفو ساستها هذا الكائن المقلق، الشاعر، الذى لا يمكن التحكم فيه، أو إلزامه بأى نوع من الانضباط.

لقد كان لربط "أفلاطون" الجمال بالأخلاق، واكتساب الفن الحقيقي طابعا أخلاقيا أثرا في صياغته لنظريته عن المحاكاة (أو بمعنى أدق محاكاة المحاكاة)، والتي قامت في اتساق تام مع نظامه الفلسفي في إطاره العام.

وقد رأى "أفلاطون" أن الفن يتصف بنفس صفات الأشياء التي يحاكيها، فينبغي إذن أن يخضع لنفس القيود التي يخضع لها الناس هذه الأشياء في حياتهم العملية" فإذا كنا نحرم السرقة ونعدها جريمة في حق المجتمع، فمن واجبنا أيضا أن نحرم الشعر الذي يتحدث عن السرقة ويجعلها أمرا محببا إلى نفوس الناس"[٥١]. وإذا لم نفعل نكون قد ساعدنا على إفساد النشيء – فيما يرى "أفلاطون".

لقد كان الاعتقاد السائد لدى "أفلاطون" أن محاكاة فعل الشرّ محاكاة أدبية يؤثر في حياة الإنسان الذي يعمل على تقليد هذا الفعل. وهكذا فإن قصص الآلهة والأبطال الذين يسلكون سلوكا لا أخلاقيا يجب أن تمنع عند تعليم الشباب في الجمهورية، ويجب أن تكون قصص الآلهة والأبطال الذين يسلكون كما يجب هي القصص التي تُتلى عليهم"[٥٢].

لقد كانت فلسفة "أفلاطون" مضادة لما حدث من موجات تحررية في الأدب والفنون تحاول كسر قيد التقاليد المتوارثة التي كانت تهدف إلى خدمة الأهداف الدينية والأخلاقية.

وقد عني "أفلاطون" في أفكاره الجمالية بتأكيد حقيقة هامة ظلّ يكررها في محاوراته المبكّرة بوجه خاص، وهي "أن الفنان لا يملك حقيقة يعبر عنها سواء بالقول أو التصوير. ذلك أنه إما محاك لا يعرف حقيقة ما يحاكيه أو مدفوع بقوة لا عقلانية لا يعي معها ما يفعل أو يقول"[٥٣].

يقول أفلاطون:

"فالمحاكاة بعيدة عن الحقيقة، ويظهر أنها لا تتمكن من صنع جميع الأشياء لأنها تلمس جانبا صغيرا منها فقط، وليس هذا الجانب إلا شبحا منها. مثال ذلك أن المصور يرسم صانع الأحذية أو النجار أو أى صانع آخر. مع أنه لا يعرف شيئا عن صنعتهم ولكن إذا كان فنانا بارعا استطاع أن يرسم النجار ويعرضه من بعيد فيخدع الصبيان والبسطاء حتى يخيل إليهم أنهم يرون نجارًا حقيقيا"[٥٤].

وهكذا يطلب "أفلاطون" من المحاكى – أى الفنان – أن يكون عليما بكل ما يحاكيه – أى يعرف بدقة تفاصيل حرفة صانع الأحذية، أو النجار ...الخ – وهذا مستحيل من الناحية العلمية، كذلك العملية، كذلك يطلب إليه أن يكون التقليد محكما إلى حد يخدع البسطاء بأنه حقيقي. وهذه الفكرة تهضم حق الفنان كمبدع وتحوله إلى مجرد حرفي يتقن حرفته. وإن كان رأى "أفلاطون" قد ساد زمنا طويلا إلى حد أنه كان يجد العديد من المدافعين عنه.

وهذا الرأى ينطلق أيضًا من معنى للفنّ يتطابق مع ما كان سائدًا لدى الإغريق والعصور القديمة، وهو ما يختلف كثيرًا عن المعنى السائد فى العصور الحديثة بصفة عامة.

لقد جاء الفن – فى نظرية "أفلاطون" – كمحاكاة للمحسوسات، وإذا علمنا أن المحسوسات ذاتها أبعد عن الحق ومحاكاة له فكأننا بهذا إذْ يقوم الفنان بمحاكاة المحاكاة – قد ابتعدنا مرتين عن الحق. والفن بهذا يعد درجة ثالثة. "فالفنان يقلد الطبيعة التى هى نفسها مجرد تقليد للماهية الحقيقية، وأكثر من ذلك فهو يقلد تقليدا يشوبه النقص وعدم الكمال He Copies Them In Perfectly"[٥٥].

ولذا فإن "أفلاطون" يطلب من الفن أن يحاكى المثال وحسْب That Art Should Imitate Only The Ideal. وذلك هو الشيء الذى يكتمل فى

شكل الفن. ولكن هذا يقودنا مباشرة إلى تطلّب أن يكون الفنّان حاصلاً على معرفة حقيقية كتلك التى حصل عليها الفيلسوف"[٥٦].

وقد كانت نظرية "أفلاطون" فى المحاكاة متسقة مع مذهبه المثالى ونظريته الأخلاقية – وهذا هو المصدر الأول لنظريته.

أما المصدر الثانى فيتجلى بوضوح إذا تأملنا عصره، وجدنا أنه كانت تسوده مثل هذه الأفكار عن الفنّ، وكل ما قام به "أفلاطون" هو أنه طوّعها لتكون خادمة لغايته الأخلاقية. وتؤكد مناقشات الكتاب العاشر من الجمهورية على أن "أفلاطون" لم يفعل شيئا أكثر من توضيح المشاعر العادية والمألوفة لليونانيين العاديين إزاء الشعر والموسيقى"[٥٧]. تاركا خلفه الآراء التحررية التى كانت تريد الخروج عن المألوف، والموروث. جاعلا الفن الحقيقى يحاكى ما هو أخلاقى فحسب.

وتبعا لذلك حبذ أفلاطون الرقابة التى كان أثرها سيئا على الشعراء، والفنانين، خاصة عندما تكون فى أيدى أناس ضيقى الأفق، محدودى الثقافة.

والجدير بالذكر أن فكرة المحاكاة هذه لا تستوعب جميع الفنون ذلك أن هناك أنواعا من الفنون لا تحاكى شيئا، وكذلك أنواعا من الجمال لا تنطوى على تقليد لشىء مثل الجمال فى الطبيعة وجمال الفن الزخرفى والفن المعمارى وفن الرقص. وإذا كان العمل الفنى ينطوى على تقليد لشىء ما، فإن إعجابنا سوف يكون بالضرورة بالأصل أكثر اللهم إلا إذا كان فى التقليد شىء ما من الفارق هو الذى يعلل الإعجاب. أما التقليد الحرفى فقد يكون مسليا. ولكنه لا يثير فينا متعة جمالية. والدليل على ذلك أن القردة أقدر عليه من معظم الناس[٥٨].

التربية وحظر التجديد

لقد ارتبط الأدب والرقص والموسيقى بالعقيدة الدينية والتعليم ارتباطا وثيقا لدى اليونانيين. فقد كان "هوميروس" و"هزيود" من المصادر الهامة للإيمان

الأخلاقي والديني. وكانت الفنـون ذات سطوة هائلـة فـي تأثيرهـا علـى النـاس، ممـا حدا "بأفلاطون" إلى دراسة الفنون، وفرض تدابير صارمة فى مواجهتها تجنبًا لما قد تشكلّه من خطر، على مجتمع الجمهورية من وجهة نظره.

و"أفلاطون"[٥٩] يرفض أن يتعرض البالغون، فضلاً عن الأطفال لأعمال فنية ذات موضوع مذموم. ويضيق نطاق الموضوع المسموح به إلى حدّ بعيد ويرفض قبول الشعر فى دولته – إلا إذا كان يشيد بفضائل الآلهة وأخيار الناس؛ كما سبق أن أوضحنا فى النص الطويل المقتبس من محاورة الجمهورية.

ويرى "أن كلا من التربية الجمالية والأخلاقية للطفل يمكن أن تتم فى إطار التعليم المعروف فى فن الترنيم، وهو فنّ الغناء المصحوب بأنغام القيثار وبحركات البالية المتوافقة. وحتى الألعاب الرياضية، وهى التربية العامة للجسم بقدر ما يمكن أن تكون جزءاً من التربية الحقيقية لطفل صغير، تدخل فى المقرر بوصفها جزءاً من الرقص، وهو فن حركة الجسم.

ويكون هدف العملية التربوية كلها هو أن نحذف من المبدأ كلّ تباعد غير مألوف بين الذوق والحكم الذى يجعل الإنسان يجد لذّة فى فن يراه عقله الخاص – رديئًا أو لا يجد لذّة فيما يراه عقله طيبًا. وعلى الطفل أن يتعلم حبّ ما سوف يراه فى الوقت المناسب فنًا طيبًا، وأن يكره ما يعتبره العقل الأنضج من عقله شيئًا رديئًا فإذا ما أخذ ذلك الاتجاه مجراه فإن الاحتفاظ بذوق سليم، وبقواعد صحيحة فى الموسيقى والفنون المتصلة بها، يصبح وظيفة بارزة على السلطات العامة أن تباشرها إذ يجب أن يكون هناك انصراف تام عن النظرة المسلّم بها والواسعة الانتشار والقائلة بأن ليس هناك مستويات محددة للموسيقى الجيدة والرديئة. إذْ الموسيقى الجيدة تعنى ببساطة ما يراه أغلب المستمعين فى أى وقت شيئا سارا وأحسن موسيقىً أو (واضع ألحان) هو الأشهر والأكثر نجاحا فى تصنيفها وانتشارها. وسيكون من واجب

الحكومة أن تكشف المستويات الصحيحة للصيغ المختلفة للتأليف الموسيقى،وأن تقننها وتحذف ما عداها. وذلك ممكن بدليل التقاليد التى وردت فى صحف الفن المصرى"[٦٠].

وفى إطار حديثه عن الفن المصرى الذى كان يراه ممثلا للنموذج الأفضل بالنسبة له، ويقول "أفلاطون":

"إنه يبدو أن ذلك الشعب العظيم قد عرف منذ أمدٍ بعيد صدْق ما نؤكده الآن. ذلك أن هذه الوقفات، وتلك الإيقاعات، يجب أن تكون جيدة إذا كان على الجيل الشاب من المواطنين أن يعتاد على ممارستها. وهكذا نجدهم قد سحبوا كل القوائم ذات الأمثلة القياسية، ودشنوا نماذج لها فى معابدهم، وكان محرما على النقاشين، وكل من يزاول أنواع الرسم الأخرى، أن يجدد فى هذه النماذج، أو أن يحتفى بغير هذه النماذج التقليدية. وما يزال ذلك التحريم قائما بالنسبة لهذه الفنون وللموسيقى فى كل فروعها. وإذا ما فتّشت عن صورهم، وعن بديل هذه الصورة فى نفس المكان، فإنك ستجد أن عمل عشرة آلاف سنة قد مضت، ليس بأحسن ولا بأسوأ مما هو أمامنا اليوم (وأنا أعنى ما أقول بكل دقة، ولا أتكلم كلاما غير محدد) وكلاهما يعرض فنا متشابها أو فنا بعينه.

فيرد "كلينياس" قائلا : وذلك من أشد الأحوال عجبًا.

فيواصل الأثينى – وهو لسان حال "أفلاطون".

وهو بالأحرى من معجزات مشرعيهم، ورجال السياسة عندهم، ونستطيع أن نجد أسسا للوم من غير شك فى الأنظمة المصرية الأخرى ولكن بالنسبة للموسيقى فإنها لحقيقة وحقيقة مثيرة للفكر أن يثبت بالفعل فى مثل ذلك الميدان إمكان تقديس الألحان التى تضطلع بالعدل اضطلاعًا جوهريًا بواسطة القانون. ولابد أن

يكون ذلك من فعل إله أو إنسان كالإله (حيث تقول التقاليد المحلية بحقّ)، إن الألحان التى بقيت أحقابًا طويلة من صنع الإلهة إيزيس"[٦١].

وهكذا نجد أن "أفلاطون" عندما أراد أن يقدم نموذجا مثاليا للفن كما يتصوره ولدوره، وجد ذلك فى الفن المصرى، والذى يسيطر على مقاليد أموره رجال الدين والسياسة، بقواعدهم الصارمة، وتقاليدهم المرعية، ووضعهم للمثال الذى يجب أن يحتذى من قبل الفنانين.

ولما كان "أفلاطون" من أنصار الفن المقدّس، لذا فهو يرفض كل أنواع التجديد فى الفن، وقد أخذ دائما جانب القدماء فى كل معركة دارت بينهم وبين المجددين"[٦٢]. وقد عارض فى التصوير والنحت بدعة استخدام المنظور وأساليب الخداع البصرى. وأخذ يطالب الفنّان بالتزام النسب والمقاييس المثالية للنماذج القديمة. كما "حدّد الشروط الكفيلة بقيام نوع من الخطابة الفلسفية التى لا تقنع بإيهام الجمهور تبعا لأهواء الخطباء بل يلتزم بالتعبير عن الحقيقة والتوجيه إلى الخير[٦٣]. وذلك بعد أن كان قد ذم الخطابة فى مرحلته المبكرة.

وقد رأى "أفلاطون" أن "التعليم معرض لأن يسترهل ويفسد بطرق كثيرة خلال حياة الإنسان، ولقد أشفقت الآلهة من المصاعب التى تحدث لنا جملة كبشر فجعلوا دائرة احتفالاتهم بحيث تمدّنا بما يعيننا على هذه المتاعب وذلك إلى جانب اعطائنا آلهة الفن وقائدهم "أبولو"، و"ديونيس"، "زيوس" كى يشاركوا معنا فى هذه المهرجانات ويجعلونها تنهج النهج الصحيح، بما يضيفونه عليها من كل ما يملكون من مقومات روحية[٦٤].

لقد كان "أفلاطون" يهدف إلى تنشئة الأطفال تنشئة مُثلى فى مدينته فإذا كان فى أثناء الطفولة يتكوّن الطبع الذى سيحدد مستقبل الشخص طوال حياته وإذا كان من المهم أن يشب الأطفال ليكونوا مواطنين صالحين فى الدولة. فلا بد

أن تكون المؤثرات التى يتعرضون لها مؤثرات صالحة، وهذا لا يتأتى إلا من الإشراف الدقيق على تعليمهم وأول هذه المؤثرات – وفقا لنموذج أفلاطون يكون من الفن سواء خلال تعليمهم الموسيقى أو قراءة القصص، أو مشاهدتهم لبعض التمثيلات... الخ ولذا فقد فرض "أفلاطون" رقابة صارمة على الفنون حتى لا يتسنى لها – من وجهة نظره- أن تغزو عقول الأطفال بصفة خاصة والبالغين عموما بما كان يراه ضارا بالنفوس، وبالمجتمع. وكان حرصه على إخضاع النشىء للمؤثرات الصالحة واستبعاد كل فن يبعث الضرر، أو يولد الخداع والغشّ. فأى نفع يعود على المجتمع لو أن الأطفال "أعاروا أسماعهم لأية أقصوصة يرويها أى شخص، وتتلقى أذهانهم آراء هى فى الأغلب مضادة تماما لما نريدهم أن يكونوا عليه حين يشبون"(٦٥).

إن هذا التأكيد على سلامة النشىء والبالغين، والتعامل بدقة مع الفنون التى يباح لهم أن يتلقوها تنهض على أساس اعتقاد "أفلاطون" بما لمحاكاة فعل الشر محاكاة أدبية من أثر فى حياة الإنسان الذى يعمل على تقليد هذا الفعل. وقد أدّى ذلك إلى فرض رقابة صارمة، ليس على الشعر وحسب، بل على الفنون جميعا.

وقد بالغ "أفلاطون" فى تزمته إلى أن نفى الشعراء من جمهوريته (٦٦). ورأى " إبعادّ المقامين "الأيونى"، والليدى" من الدولة لأن لهما طابعا ناعما مخنثا متراخيا أما المقامات "الدورى" و "الفريجى" بما لهما من طابع عسكرى فيجب إبقاؤهما"(٦٧). وقد كان ذلك على أساس من نظريته التى عرضها فى محاورة (تيماوس)(٦٨)، متصوراً العالم على أنه خلق من عناصر هندسية، وأن الطبيعة ترجع إلى نموذج صوفى من العلاقات العددية وأن الموسيقى قد وهبت للإنسان لكى تجعله يحيا حياة منسجمة حكيمة. وهكذا أصبحت للموسيقى وظيفة غائية تساعد على بلوغ الأخلاق الفاضلة وأصبح للمقامات تأثيرا على النفس على أساسه يتم إبقاء المرغوب فيه من الناحية الأخلاقية واستبعاد الضار من هذه الناحية.

وانسجاما مع نظريته هذه فرض "أفلاطون" قيودا قاسية على الفن "وكمم أفواه الفنانين باسم الأخلاق ومصالح الدولة"[19]. وحظر التجديد، وكان للدور الهام للفن في حياة اليونانيين وصلته بالدين والتربية أثرهما في هذا التدابير الصارمة في مواجهة الفن، حتى يبدو للوهلة الأولى أن ما يقدمه ليس "نظرية مباشرة في الفن، بل نظرة في التربية والأخلاق والسياسة. This is not direct theory of Art, But theory of Education Moral and Politics وأنه يتكلم كمؤسسي دولة، وليس كشاعر أو فنان[20].

يقول "أرنولد هاوزر":

"ولقد كانت نزعة أفلاطون" المحافظة في ميدان السياسة هي السبب الأكبر لنظريته التي تدعو إلى صبغ الفن بصبغة آرخية (عتيقة)، فهو يرفض الاتجاهات الإيهاميّة Illusionist الجديدة، ويفضّل الأسلوب الكلاسيكي السائد في عصر "بركليز"، ويبدي إعجابه بالفن المغْرق في الشكليّة عند المصريين القدماء، وهو الفن الذي يبدو خاضعًا لقوانين لا تتبدّل، وهو يعارض كلّ ما هو جديد في الفن، مثلما يعارض كل تجديد بوجه عام، ويشتّم في التجديد أعراض الفوضى والانحلال"[21].

لقد كان حظر "أفلاطون للتجديد - استنادا إلى الفن المصري القديم، والتقاليد والموروث - هو واحد من أقسى القيود التي يمكن أن تفرض على الفن، ذلك لأن الفنّ الجميل لا يزدهر إلا بالتجريب، والثورة على التقاليد، ومجاوزة الموروث. لأن هذا هو الذي يدفع بالأساليب الجديدة، والأشكال المبتدعة. ولنا أن نتصوّر ما كان يمكن أن يحدث لو وقفت عجلة التجديد في الفن منذ عصر "أفلاطون" إلى الآن ومدى الخسارة الجسيمة التي كانت يمكن أن تحيق بالحضارة الإنسانية ولعل هذا هو ما يجعل اقتراحات "أفلاطون" غير مستساغة في نظر القارىء الحديث لأن برنامجه له من القسوة والصرامة ما يفوق أي برنامج في الفكر الغربي -

على حد تعبير "جيروم ستولينتز". فقد سلبنا "أفلاطون" أعز قيمنا باسم الأخلاق ومصالح الدولة. وهو تعبير له وقع مشئوم على أذن الإنسان الحديث"[٧٢].

وإذا كان أفلاطون قد فرض رقابة صارمة لأنه خشى أن يتسرب المبتذل وغير الجاد إلى الفن، فإن هناك من يرى أن المبتذلات قد يكون لها ما يبررها فى لفن إذا استعملت كوسيلة لزيادة فهمنا للحقائق بحكم القانون، ولما هو حق فى طبيعته أكثر من كونها وسيلة لتحطيم المعايير"[٧٣].

كما أن هناك من يرى أن "الضرر الذى ينجم عن الرقابة أرجح فى كفته من أى ضرر يترتب على المبتذلات والأدب المنحل"[٧٤].

وهكذا صاغ "أفلاطون" نظريته الأخلاقية فى الفن مؤكدا وواضعا نصب عينيه دور الدولة والنظام والأخلاق، متجاهلا الفن الحقيقى، والمتعة الجمالية. وهذا ما يجعل نظريته تتعرض لسهام النقد.

خاتمة

لقد كان "أفلاطون" أكبر فيلسوف غربى فى العصور القديمة يضع الفن من شعر وموسيقى ونحت وتصوير تحت سيطرة الأهداف الأخلاقية ولكن يبدو أن "أفلاطون" لم يكن أول من بحث هذه المسألة، فلم تكن كتاباته تتضمن مركبا جامعا بين النظريات الشرقية والغربية القديمة فضلا عن نظريات عصره فحسب بل أن هذه الكتابات كانت تضم فى داخلها التقاليد الفنية والموسيقية المتبعة لدى الجيل الأثينى السابق لجيله هو.

كان توجد أوجه شبه دقيقة بين آراء "كونفوشيوس Confucius وبين "أفلاطون" فيما يتصل بالمقامات الموسيقية والدور الأخلاقى للموسيقى. وفى نفس الوقت نجد تشابها بين نظرية "أفلاطون" فى الموسيقى ونظريات الفيثاغوريين،

سواء فى مفهوم الانسجام أو التأثير على النفس أو فى المفهوم الأخلاقى للفن عموما.

ويبدو واضحا أن "أفلاطون" كان صاحب الفضل فى جعل كل هذه الآراء تنتظم – فى –، وتتسق – مع – مذهب فلسفى شامل.

كما أن مفهوم الفن (الحرفة) Craft لدى اليونانيين وعدم الفصل بين الجمال والخير وعدم وجود كلمة تعنى "جميل" بالمعنى الحديث الدقيق للكلمة – كما أسلفنا – كل هذا كان له دوره فى تحديد المنطلقات والأسس التى ينطلق منها ويرتكز عليها فى نظريته الأخلاقية فى الجمال.

ولقد كانت نظرية "أفلاطون" الأخلاقية مثار العديد من الانتقادات ولعل أوضح هذه الانتقادات – من وجهة النظر الحديثة، ولدى بعض اتجاهاتها – هو خلط "أفلاطون" المتعمد بيت المنفعة العملية والفائدة الأخلاقية من جهة وبين المتعة الجمالية والفنية من جهة أخرى، بل جعل "أفلاطون" الجمال محض خادم للأخلاق مجرّدا الجمال من استقلاله ومن أهم خصائصه وهو الحرية.

بل وأكد "أفلاطون" – فى إطار نظريته عن المحاكاة على أن الفنان يحاكى الأشياء الجزئية وبالتالى أطلق على نظريته "محاكاة المحاكاة" – ليس بوسعه محاكاة المثل الفكرية العامة. وهذا ما جعله يفرض رقابة صارمة على الفن والفنانين.

ولنتساءل فى هذا الصدد:

"هل الفنان بالفعل فى خلقه لعمله الفنى يصور الأشياء الجزلية الخاصة ولا يضع فى اعتباره الفكرة أو المثال أبدا؟. إننا نعترف بأن موضوعات الفن جزئية، بمعنى أن الكاتب يرسم فى روايته شخصية فردية محددة لها اسم معين وطبيعة واحدة وظروف خاصة فى الحياة. ولكن الفنان كثيرا ما يتناول من خلال هذه

الشخصية الجزئية نمطا عاما يمثل الفكرة بأسرها لا تحققها الجزئي في هذا الصدد أو ذاك أو لنقل من ناحية أخرى أن المثال الأفلاطوني يصعب تصويره بالفكرة المحض وربما كانت أفضل وسيلة لتقريبه إلى الأذهان هي تأمله من خلال العمل الفني"[٧٥].

وقد يدهش القارئ حين يجد "أفلاطون" يرقى أسلوبه في العديد محاوراته إلى مستوى الشعر، وقد تسربت روح إلهام في نفسه وتخللت ثنايا فلسفته، ومع ذلك كانت أحكامه قاسية على فن عصره الذي رآه مجرد محاكاة غايتها إثارة اللذة وتمويه الحقيقة على جمهور السامعين والمشاهدين. ورأى أن الشعراء والفنانين (أو الصناع) على حد قوله لا يملكون فنا أو معرفة وأنهم جهلاء، ولا يصدرون في أعمالهم عن عقل وحكمة.

والجدير بالذكر أن "مناقشة الجمال في محاورة" فليبوس Phileluusi كما في غيرها من المحاورات نشأت من مناقشة المسائل الكبرى، وليس من الجمال في ذاته"[٧٦].

وقد كانت آراء "أفلاطون" الجمالية – من وجهة نظر "هويسمان" – لا تشكّل مذهبا متكاملا في علم الجمال "إذا لا يوجد بها سوى أسس أو قل بذور لنظرية في الفن. أما سيكولوجية الفنان، أو الجمهور فلم تظفر منها إلا ببعض الملاحظات المختلفة فيما يتعلق بالمهمة الأخلاقية التي يقوم بها كل نوع من أنواع الفنون الكبرى"[٧٧].

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن نظرية "أفلاطون" لم تكن نتيجة لاستقراء ودراسة دقيقة للفنون بل جاءت نتيجة لتأملات تتّسق مع نظريته في المثل، "بحيث أن الإنسان يمكنه رفض النظرية كلّها لو لم يوافق "أفلاطون" على نظريته في المثل وإن لم يكن يؤمن بأن للأفكار أسبقية في الوجود على الأشياء الجزئية الواقعية"[٧٨].

وقد أدى هذا التعميم الصارم للإطار الأخلاقي لنظريته الجمالية إلى مهاجمة العديد من النقاد والمفكرين لنظريته هذه سواء في بعض أجزائها أو محاولة دحْضها ككل، أو التعامل معها دون اهتمام جدي. وإن كان هذا لا ينْفي في نفس الوقت سطوة مثل آرائه هذه لدى رجال الأخلاق والدين، والاتجاه المحافظ عمومًا في الفن. فمثل هذه الآراء تتّخذ صورة الظاهرة دائمًا عندما يبزغ اتجاه جديد يهدف إلى تطوير الفن وتجديده، فتكون المعاول المحافظة المستندة إلى الرؤية الأفلاطونية المتزمتة أدوات هدم وتقويض لكل فن يحاول النهوض بعبء الإبداع والتجديد، وتكون الاتهامات الجاهزة والتي صاغها "أفلاطون" من قرون بعيدة هي السيف المسلط على رأس كل مجدد، أو مبدع.

لقد واجه "أفلاطون" الفن كأخلاقي، وعاب على الفنانين عامة – بما فيهم "هوميرس" نفسه – أنهم ينشرون عاطفية ممتعة، ولهذا عمد في نظرياته الوهْمية الخاصة بإنشاء مدينة جديدة، والمعروضة في كتابيه "الجمهورية" و"القوانين" إلى إخضاع إنتاجات وإلهامات الفنانين – التي اعتبرها "هذيانية" – للسلطة القاسية الخطيرة للمشرّعين غير الأكفاء"[٢٩].

وقد كان "أفلاطون" في آرائه بمثابة معارض وردّ فعل لآراء السوفسطائيين الذين كانوا يتجوّلون بين الناس ويعلّمونهم الخطابة والبيان، ولآرائهم في الفن التي نصحوا بها الفنانين والنقّاد.

وقد جعل موقف "أفلاطون" المتزمت والقاسي من الفنانين الإنسان يتساءل:

ألا توجد أخطار أخرى أشدّ كثيرًا تهدّد الجمهورية؟

إن هذا الموقف محيّر – على حدّ تعبير "ستولنيتز" – "فلو كان ذلك الذي يطرد الفنانين فيلسوفًا شديد الجفاف، أو مفكرًا ليست لديه حساسية جمالية، لكان

الأمر مفهومًا، حتى لو لم يكن مقبولاً. غير أن "أفلاطون" ليس فيلسوفًا عظيمًا فحسب، وإنما هو أيضًا – باتفاق الآراء – فنان عظيم. فمحاوراته، ولاسيما محاورات الفترتين الأولى والوسطى من حياته، هي أعمال أدبية كبرى ذات مستوى رفيع. وفيها سحر خلاّب، وخيال، وقوّة درامية ووضوح فى الشكل. فكيف استطاع فنان عظيم، يعيش – فضلاً عن ذلك – فى عصر من أعظم العصور الخلاقة فى التاريخ، أن يحمل على زملائه الفنانين بكلّ هذه القسوة؟"[٨٠]

ولقد كان فرض الرقابة على الفنانين والتعامل معهم بهذه الطريقة الفظة، مما يجعل الإنسان يتشكّك فى جدوى وقيمة الحياة فى مدينته الفاضلة، بالإضافة إلى ما تشكله من قيود على الفن لعل أقساها هو حظر التجديد، والذى ترجع أصوله إلى مصر القديمة واسبرطة. إن ما صاغه "أفلاطون" كان بمثابة العقبة الكبرى فى طريق الفن، ذلك أن الفن لا يزدهر إلا فى مناخ من الحرية، وكم من الفنانين العظام لم يتم استيعاب أعمالهم المبتكرة إلا بعد فترة من الرفض من الأكاديميين، ومعاناة مع النقاد الذين لم يكونوا قد استوعبوا بعد المغزى الجوهرى لما يبدعه هؤلاء الفنانون.

وإذا كان "أفلاطون" بمذهبه الشامل، قد قدّم أكبر إدانة للفن، وكرّس روحًا عدائية له، توالى صداها عبر العصور. فإننا يجب أن نشير هنا إلى أن تصوّرنا عن الفن يختلف جذريًا عن تصوّر اليونانيين فى عصر "أفلاطون" له، كما أن الإنسان لم يكن بعد قد فصل بين المتعة الجمالية والمنفعة أو الفائدة. كما أن الخلط فى المعنى بين (الجمال) و(الخير) فى ذلك الحين – والذى استمر فيما بعد فترات طويلة -- قد يجد مبرّره فى غياب المصطلح الدقيق خاصة أن العلوم والفلسفة لم تكن قد تعقّدت إلى الحدّ الذى نراه فى عصرنا هذا – فلم يكن هناك ما يفرّق بين الفنون العملية (بالمعنى الحديث) والفنون الجميلة. ولم تكن كلمة Art (فن) التى نعنى بها الآن

الفنون الجميلة Fine Arts محدّدة المعنى، بل كانت تطلق على أشياء كثيرة متعارضة تختلط فيها الصناعة بالحرفة بالمتعة الجمالية.

وكذلك كان للظروف السياسية والاجتماعية (هزيمة أثينا من اسبرطة) ومحاولة المهزوم تقليد المنتصر (أو الوقوع في غرام الخِصْم) وسيادة آراء معينة عن الفن لدى الأرستقراطية التي تنزع دائمًا إلي الاستقرار والثبات، وتمقت التجديد، وتأثير التراث المصري القديم بما تتغلغل فيه من آراء كهنوتية ودينية صارمة، وكذلك آراء "كونفشيوس" التي تتسم بالمحافظة والثبات في الفن والتي واكبت وضع "أفلاطون" لفلسفته وتأثيرها في نسقه الفلسفي العام، والتي تعتبر بمثابة الأم لآرائه في الفن والتربية.

كما أن روح الفيلسوف القديم، الباحث عن الانضباط، ورجل السياسة الراغب في خضوع رعاياه أيًا كانوا، وهذا العداء الذي يموج داخله للتجديد والتغيّر .. كل هذا كان وراء هذه الحملة الشرسة التي قادها "أفلاطون" ضدّ الفن، والتي مازالت أصداءها تتردّد لدى المحافظين من المفكّرين والنقاد، ولدى رجال الدين بحكم آرائهم المحافظة بطبيعتها.

هوامش الفصل الثانى

التفسير الأخلاقى للفن عند أفلاطون

(1) Beardsley: Monoroe C.: History of Aesthetics, In Enc. Of Philosophy, Macmillan Co, LTD. The Free Press, New york – Vol. 1P. 19.

(2) I bid: P. 20.

(٣) يراجع فى ذلك كتابنا (الأحكام التقويمية فى الجمال والأخلاق) دراسة تحليلية مقارنة – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع – ط١ – الإسكندرية – ١٩٩٨ ص ٢١٨، ٢١٩& الهوامش هامش ١٢ ص ٢٧٨ – ٢٨٠.

(٤) الدريد، سيريل: الفن المصرى القديم – ترجمة أحمد زهير، مراجعة محمود ماهر طه – وزارة الثقافة – هيئة الآثار – القاهرة – د. ت – ص١١.

(5) Grey. D. R.: Art In The Republic – Philosophy, Vol XXVI No. 103 October 1952 P. 298 – Macmillan Co. LTD, London, 1952, P. 304.

(6) I bid: P. 304.

(٧) سركيس إحسان: الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات (بابل – مصر الفرعونية – الإغريق) دار الطليعة للطباعة والنشر – ط١ – أكتوبر ١٩٨٨ – ص ٢٠٧.

(٨) مطر، أميرة: الفلسفة عند اليونان – دار النهضة العربية – القاهرة – ١٩٧٧ – ص ٢٣١.

(9) Rader, Melvin & Jessup, Betreen: Art and Humn Values, Prentice – Hall, N. Y. 1976 P 213.

(10) Zink, Sideny: The Moral Effect of Art, In (Vivas, Elisv & Krieger, Murry) Eds, of: The Problems of

Aesthetics – Holt, Rinhart and Winston – New York, 1953, P. 546.

(١١) لانج، هنرى: الموسيقى فى الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس – ترجمة أحمد حمدى محمود – مراجعة حسين فوزى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٥ ص ١٥.

(12) Grey, D. R. : Art in the Republic – Op. Cit., pp. 293& 294.

(13) I bid: P. 293.

(14) Zink, Sideny: The Moral Effect of Art – Op. Cit., p. 549.

(15) Hospers, John: Problems of Aethetics – Enc. Of Philosophy Vol.. 1. Macmillan Co. LTD, Free Press New York 1972: p. 50.

(١٦) بورتنوى، ج: الفيلسوف وفن الموسيقى – ترجمة فؤاد زكريا مراجعة حسين فوزى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٤ – ص ٣٧.

(١٧) هويسمان، دنيس: علم الجمال (الاستاطيقا) ترجمة أميرة مطر – مراجعة أحمد فؤاد الأهوانى – دار إحياء الكتب العربية القاهرة – ١٩٥٩ ص ١٨.

(١٨) أبو ملحم،، علي: في الجماليات – نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ١٩٩٠ ص ١٢.

(19) Rader, M. & Jessup, B.: Art and the Human Values Op. Cit. – P. 234.

(20) Beardsley: Monoroe C.: The History of Aesthetics – Op. Cit., - P. 50.

(٢١) ستولينتز، جيروم: النقد الفنى – دراسة جمالية وفلسفية – ترجمة فؤاد زكريا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط٢ – القاهرة – ١٩٨٠ – ص ٥١٨.

(22) Rader, M. & Jesup, B. Art and Human Values, Op. Cit. P. 225.

Also: Plato: Gorgias, 505 E- 405E (Jowett's) Tr. And Protagores, 326 (Jowett's) Tr.

(23) Plato : the Republic and Other Work, Tr. B. Jowett – Anchor Books- Anchor Press – New York, 1973-P. 89.

(٢٤) أفلاطون: فايدروس – ترجمة أميرة مطر – دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٨٠ – التصدير – ص١٦.

(٢٥) نفس المصدر – ص ١٣.

(26) Plato: The Republic, Op. Cit., P. 87.

(27) I bid: P.P.88.

(٢٨) بورتنوى، جزليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى – مصدر سابق – ص ٤٤.

(٢٩) لانج، هنرى : مصدر سابق – ص ١٥.

(٣٠) أفلاطون: القوانين – ترجمها عن اليونانية إلى الإنجليزية د. تيلور، نقلها إلى العربية محمد حسن ظاظا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦ – القاهرة – ص١٣٠.

(٣١) زكريا، فؤاد: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٥ – ص ٢٥٣.

(٣٢) المصدر السابق – ص ٢٥٣.

(٣٣) لانج، هنرى : مصدر سابق – ص ١٦.

(٣٤) لانج، هنرى: مصدر سابق – ص ص٣١، ٣٢.

(٣٥) أفلاطون: القوانين – مصدر سابق – ص ص١٥٠، ١٥١.

(٣٦) أبو ملحم، على: مصدر سابق – ص ١٤.

(٣٧) هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ- ترجمة فؤاد زكريا – حـ١ مراجعة أحمد خاكى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٦٨ – ص ١١٨.

(٣٨) الأهواني، أحمد فؤاد: أفلاطون - دار المعارف بمصر - ط١ - القاهرة - ١٩٧١ - ص ص٤٣، ٤٤.

(٣٩) أفلاطون: الدفاع - من محاورات "أفلاطون" - ترجمة زكي نجيب محمود - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٦٦- ص ٥٣.

(٤٠) أفلاطون: محاورة أيون - ضمن نصوص مختارة في كتاب: الأهواني، أحمد فؤاد: مصدر سابق - ص ١٥١،١٥٢.

(٤١) افسيانيكوف، م. ف& سمير نوفا، ز. ف. س& كريفتسوف، د. ف. أ& تيوليايف، و. س. أ: المراحل الأساسية في تاريخ النظريات الجمالية - ضمن أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - جـ١ - تعريب فؤاد مرعي - (دار الجماهير - دار الفارابي) - ط٢ - (دمشق - بيروت) - ١٩٧٨ - ص٤٠.

(٤٢) الأهواني، أحمد فؤاد: مصدر سابق - ص ص١٥٦، ١٥٧.

(٤٣) أفلاطون: القوانين - مصدر سابق - ١٣٤، ١٣٥.

(44) Plato: The Republic, Op. Cit., P. 87,88.

(٤٥) هازور، أرنولد: مصدر سابق - ص ١٢٠.

(٤٦) زكريا فؤاد: مصدر سابق - ص ٢٥٠.

(٤٧) راجع أفلاطون : فايدروس - مصدر سابق - التصدير - ص ١٠.

(٤٨) برتليمي، جان: بحث في علم الجمال - ترجمة أنور عبد العزيز - مراجعة نظمي لوقا - (دار نهضة مصر - بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين) - (القاهرة - نيويورك) - يوليو ١٩٧٠ - ص ٤٨٥.

(٤٩) أفسيانيكوف، آخرون: مصدر سابق - ص٤٠.

(٥٠) أفلاطون: الجمهورية دراسة وترجمة فؤاد زكريا - مراجعة محمد سليم سالم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ - ص ص٥٤٦ - ٥٤٨ (الكتاب العاشر ٦٠٦: ٦٠٨).

(٥١) زكريا، فؤاد: مصدر سابق – ص٥٢.

(52) Beardsley, Monoroe C.: History of Aesthetics, Op. Cit., P. 20.

(٥٣) أفلاطون: فايدروس – مصدر سابق – التصدير – ص ٦.

(٥٤) الأهوانى، أحمد فؤاد: مصدر سابق – ص ١٦٦.

يقول "جيروم ستولنيتز": إن الحكم على القيمة الجمالية على أساس التشابه يؤدى إلى تقويمات لا يمكن أن يقبلها إلا القليلون منا. إذ يكون علينا عندئذ أن نقول، مثلاً، إن الصور الفوتوغرافية "المشابهة للواقع" والتى تمثل أشخاصًا منحرفين، وتعلّق على لوحات النشرات بمكاتب البريد، أفضل من صور موديليانى Modigliani التى تصبح فيها الوجوه بيضاوية ممطوطة.

راجع: ستولنيتز، : مصدر سابق – ص١٦٣.

(55) Zink, Sideny: Op. Cit., PP. 549.

(56) Grey, D.R.: Art In Republic, Op. Cit., P. 298.

(57) I bid.: pp. 296-301.

(٥٨) زكريا، فؤاد – مصدر سابق – ص ٢٥٥، ٢٥٦.

(٥٩) راجع: ستولنيتز، جيروم: النقد الفنى – مصدر سابق – ص ٥١٦. وأيضًا الجمهورية، والقوانين لأفلاطون.

(٦٠) أفلاطون: القوانين – مصدر سابق – مقدمة تيلور – ص ص٣٢، ٣٣.

(٦١) المصدر السابق – ص ١٢٩، ١٣٠.

(٦٢) هويسمان دنيس: علم الجمال (الاستاطيقا) ترجمة أميرة مطر – مراجعة أحمد فؤاد الأهوانى – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – د. ت – ص ٢١.

(٦٣) أفلاطون: فايدروس – مصدر سابق – التصدير – ص ١١.

(٦٤) أفلاطون: القوانين – مصدر سابق – ص ١٢٤.

(٦٥) ستولنيتز، جيروم: النقد الفنى – مصدر سابق – ص ٥١٥.

(66) Plato: The Republic, Op. Cit., P. 90 Also Wimsatt, W.W: Poetry and Morals In (Vivas Eliseo & Krieger, Murrary): (Eds). The Problems of Aesthetics: Golt, Rinderart and Winston – New York., 1953 – p. 534.

(٦٧) بورتنوري، ج: مصدر سابق – ص ٤٤،٤٥.

(٦٨) المصدر السابق: ص ٤٤.

(٦٩) ستولنيتز، ج: مصدر سابق – ص ٥١٩.

(70) Gillbert, Katharin: The Relation of The Moral to The Aesthetic In Plato Standard – journal of Philosophy, Vol. XLIII, No. 3, Whole No. 255, May 1934 P. 280.

(٧١) هاوزر، أرنولد: مصدر سابق – ص ص١١٩، ١٢٠.

(٧٢) ستولنيتز، ج: مصدر سابق – ص ٥١٩، ٥٢٠.

(٧٣) بورر، ج. ر. ، جولد ينجر، ميلتون: الفلسفة وقضايا العصر – ترجمة احمد محمود حمدى – حـ ٣ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩١ – ص ١٧١.

(٧٤) المصدر السابق – ص ١٧١.

(٧٥) زكريا، فؤاد: مصدر سابق – ٢٥٦.

(76) Stolnitz J.: Beauty, In Enc. Of Ph, Vol. I, The Mocmillan Co. The Free press, N. Y. P. 263.

(٧٧) هويسمان، دنيس: مصدر سابق – ص ٢٠.

(٧٨) زكريا، فؤاد: مصدر سابق – ص ٢٥٦.

(٧٩) لا لو، شارل: مبادىء علم الجمال (الاستاطيقا) ترجمه مصطفى ماهر راجعه وقدم له يوسف مراد – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – ١٩٥٩ – ص ١٢٨.

(٨٠) ستولنيتز، ج: مصدر سابق – ص ٥١٤.

الفصل الثالث

التفسير الأخلاقي للفن عند أرســطو



إذا كان "أفلاطون" قد أقام فلسفته الجمالية على أسس من تراث الشرق، والآراء السائدة في أسبرطة متأثرًا بما هو سائد في عصره من مفاهيم ومصطلحات، فإن أرسطو طاليس Aristotle قد نهل من كل هذا بالإضافة إلى آراء أستاذه التى عارض بعضها واتفق مع البعض الآخر.

وقد اعتمد "أرسطو" أيضا على تحليله للإنتاج الفنى فى عصره لكى يقدم أسس وقوانين الخلق الفنّى مرتكزا على الوقائع والإنتاج الملموس. وكان يعتبر رغبة الإنسان فى المنفعة هى مصدر الرضا الجمالى، وليس عالم الأفكار والمثل وغيرها من القيم الروحية، فالفنّ شكل من أشكال النشاط المعرفى للإنسان وفى تفرقته بين المؤرخ والشاعر يجد أن الأول يتحدث عن أشياء حدثت بالفعل، أما الثانى فيتحدث عن أشياء كان يمكن أن تحدث[1].

لقد كان الفن بالنسبة لأرسطو، كما هو بالنسبة لليونانيين، انطلاقا من اللفظ اليونانى (Τ∈ χ ν ή) أو Techine،"يعنى صنع شئ ما، وإدراك صورة ما فى هيولى، فالفنان منتج وصانع (The Artist is A Poietes (A Maker والطبيعة - كما هو واضح - صانع كبير وشاعر أو فنان عظيم. الفرق بين الفنان وبين الطبيعة، هو أن الطبيعة تخرج إلى الوجود شيئا ما من مادته التى لديها، بينما الإنسان (كفنان) يوجد الشيء من شيء آخر، أو بصيغة أخرى، من مادة تخرج عن ذاته Outside Himself. ولكن عملية الخلق أو الإيجاد بواسطة الطبيعة والفن

ليستا عمليتين مختلفتين تماما فى النوع. فبواسطة الطبيعة تستخرج الشجرة من البذرة، وبواسطة الفن يصنع الإنسان منزلا من الخشب أو القرميد[٢].

وهذا يعنى أن أرسطو "شأنه شأن سائر اليونانيين فى عصره كان يجعل الفن Art مساويا للصناعة، أو الحرفة Craft، وبذلك فإننا سوف نجده يجعل الفنون الجميلة – كما نراها نحن اليوم – والفنون التطبيقية – أيضا – على قدم المساواة[٣].

لقد كان اليونانيون يعتبرون الفنان صانعا، ويرون الطبيب Physicianفى العصور القديمة – وبانى السفن، يقعان ضمن الفنانين أو الصنّاع أو الحرفيين Craftmen. لأن بانى السفن يصنع سفنا، والشاعر يصنع مسرحيات، والطبيب يعالج صحة الإنسان، والسفن الجيدة والصحة السليمة، والمسرحيات الجيدة، جميعها سارة؛ لأن كلا منها يقوم بشىء حسن Good Thing فى حياتنا[٤].

فقد كان المصطلح اليونانى مطبقا على جميع أنواع الأنشطة الإنسانية التى يمكن تسميتها حرفا Crafts أو علوما Sciences، وكان الفن يعنى: "ما بواسطته يمكن تعليم شىء ما. فعندما قارن "أبقراط"Hippocrates" بين الفن والحياة كان يفكر فى الطلب When Hippocraties Contrasts art with life He is Thinking of Medicine[٥].

"وقد كانت المهن تنقسم إلى مهن حرة وأخرى غير حره، ويجب أن يقتصر إطّلاع الأطفال الصغار على أنواع المعرفة التى تكون نافعة دون أن تدفعهم إلى التصعلك. وتوصف بالخسّة أية مهنة، فنية أو علمية، تؤدى إلى الإساءة إلى اللياقة البدنية للإنسان الحر أو روحه أو عقله أو تنقص من قدرته على ممارسة الفضيلة أو مزاولتها. أما الفنون فتوصف بالخسة إذا جنحت إلى تشوبه الجسم، كما توصف الوظائف الأجيرة بنفس الصفة، لأنها تشغل العقل شغلا كاملا وتحط من قدرته. وهناك أيضا فنون حرة أنسب للإنسان الحر، ولا كتسابه لها وإنما بقدر معلوم، وإذا انتبه لها انتباها كاملا حتى يتقنها إلى درجة الكمال، فإن نفس العواقب الذميمة ستتبع ذلك.

ولمة اختلاف كبير يترتب على ما يضعه الإنسان نصب عينيه. فإذا فعل أو تعلم شيئا من أجل نفسه. ومن أجل أصدقائه، أو قاصدا بلوغ الامتياز فيه فإن الفعل لن يبدو خسيسا، أما إذا فعل ذلك من أجل الآخرين، فإن الفعل سيبدو حقيرًا أو أنسب للعبيد"(٦).

هذا ما جاء فى (كتاب السياسة) "لأرسطو" مؤكدا على ما هو سائد فى عصره وعلى الاحتقار والامتهان للعمل اليدوى الذى هو عمل العبيد. أما الإنسان الحر فلا يقدّم على فعل إلا إذا كان يريد تحقيق امتياز فيه أو من أجل نفسه وأصدقائه، لأن العمل من أجل الغير هو عبودية للآخرين.

وعندما يطرح "أرسطو" سؤاله عن تعليم الموسيقى للشباب، فإنه يناقش الموضوع من عدة جوانب إذْ يقول:

"وليس من السهل تحديد طبيعة الموسيقى، ولماذا يتعين على المرء التعّرف عليها. فهل بمقدورنا القول إن هذه الغاية هى التسلية والاستجمام، أى تعدّ الموسيقى مشابهة للنوم أو الشراب اللذين يعتبران حسنين فى ذاتهما، وإن كانا يحققان متعة ويساعدان على إيقاف الهمّ - كما قال "يوريبديس". واختار الناس الموسيقى لتحقق نفس هذه الغاية، أى استعملوا أشياء ثلاثة (النوم والشراب والموسيقى) استعمالاً متماثلاً. وأضاف بعضهم الرقص إلى هذه الأشياء. أم هل نتبع اتجاهًا آخر يعتقد أن الموسيقى تساعد على توطيد الفضيلة، باعتبارها قادرة على تشكيل عقولنا وتعويدنا على الاستمتاع بالمتع الحقّة، مثلما تفعل التربية البدنية بالنسبة لأجسامنا؟ أم هل نقول أنها تساهم فى الاستمتاع بوقت الراحة والتهذيب الذهنى. وهذا بديل ثالث. ولا يخْفى عدم تعليم الشبيبة سعيًا وراء ما يحقق لهم المتعة، لأن التعلّم ليس ترفيهًا، ولكنه يكون مصحوبًا بالألم. كما أن المتع الفكرية لا تناسب الغلمان فى هذه السنّ، لأنها بمثابة غاية. وما يتصف بعدم اكتماله ليس فى

مقدوره بلوغ الكمال أو الغاية، ولكن لعله بالاستطاعة القول بأن الغلْمان يتعلمون الموسيقى من أجل الترفيه، الذى سيحصلون عليه عندما يكبرون"[٧].

هل تدخل الموسيقى ضمن برنامج تعليم الشباب أم لا؟ هذا هو السؤال الذى طرحه "أرسطو"، وفى حالة دخولها ضمن هذا البرنامج هل تكون للترفيه والتسلية، أم للتهذيب، وإذا كانت للموسيقى أهمية، فهل يكون من الواجب تعلّمها – أى القيام بالأداء الموسيقى – أم يكون الاكتفاء بمجرد السماع لها؟

التعليم ليس متعة ولا ترفيهًا خاصة بالنسبة للغلمان لأنه يكون مصحوبًا بالألم، والشبيبة الذين لم يكتمل نضجهم بعد لا يستطيعوا استيعاب المتعة الفكرية ولذا فإنه يكون من الأجدى لهم أن يستمتعوا، ويتهذّبوا عبر السماع لغناء الآخرين الذين يحترفون الموسيقى والغناء. لقد كان ملوك الفرس يفعلون ذلك، "وليس من شك أن الأشخاص الذين اتخذوا صناعة الموسيقى حرفة ومهنة فى الحياة سيتفوقون فى الأداء على أولئك الذين مارسوا الموسيقى بالقدر الذى يكفيهم للتعلم فحسب). ولو وجب تعلمهم الموسيقى، فتبعا لنفس البدأ، فإذ عليهم أن يتعلموا الطهو أيضا وهذا سخف وحتى إذا سلّمنا بأن الموسيقى قادرة على تشكيل الخلق والسلوك. فإن الاعتراض سيظلّ باقيا: لماذا نتعلمها نحن أنفسنا؟ ولماذا لا نهتدى إلى المتعة الحقّة، وإلى صحة الحكم اعتماداً على سماع الآخرين مثلما كان "اللاكيومونيان" يفعلون؟.. وبوسعنا تصوّر ما نقول إذا رجعنا إلى تصوّرنا للآلهة. فكما ذكر الشعراء، لم يكن "زيوس" نفسه يغنّى أو يعزف القيثارة، أننا نصف المؤدين المحترفين بالحقارة، إذْ لن يُقْدم أحد من الأشراف على العزف أو الغناء، مالم يكن فى حالة سكر أو من قبيل الدعابة"[٨].

لقد كان الإنسان الحرّ مخلوقًا للراحة والترف، ولم يكن مطلوبًا منه – أو بمعنى أصح مخولاً بأن يقوم بأى عمل – ذلك وفقًا لنواميس المجتمع العبودى فى اليونان فى ذلك العصر. ولذا فإذا كانت هناك حاجة للمتعة أو للتهذيب عن طريق

الموسيقى، فالأجدى هو سماعها من محترفيها (المحتقرين رغم ذلك) من البشر. لأن العمل اليدوى ليس إلا حرفة من حرف العبيد والأجراء. والغناء والعزف من الأعمال التى لا تليق بالأحرار، وإذا حدث ذلك منهم فقد يكونوا فى حالة سكر – لا يعون ما يفعلون – أو من قبيل الدعابة.

لقد كانت هذه الحضارة القائمة على الرقّ تنظر إلى العمل على أنه لا يليق بالإنسان الحر، لأن "الإنسان الكامل هو النبيل الذى لا يعمل، بل يتمتع بالفراغ ويشترك فى الحروب، والمباريات الرياضية وينصرف إلى السياسة أو الأدب أو الفلسفة أو الفن"[٩]. وقد رأى "أرسطو" إن أى إنتاج يعدّ خدمة للآخرين وبالتالى ينْطوى على نوع من العبودية. فالمثل الأعلى للإنسان الحرّ فى اليونان هو المستهلك فحسب. وكان العبيد – فى نظر "أرسطو" – آلات بشرية، والعمل أشبه بالوصمة من حيث هو مقابل للتأمل القائم على الإدراك العقلى[١٠].

ولقد رأى أرسطو أن الفن كالسلوك الطيب أو العمل الجاد، والعيش الكريم لا يتعلق بالأشياء التى يمكن تعلمها بالعقل، ولا يتعلق بالرياضيات. هذا هو الفرق بين الفن والممارسة العملية من ناحية والعلم أو المعرفة البرهانية من ناحية أخرى"[١١].

وإذا كان "أفلاطون" قد ضمن حقيقة الفن وخبرة الفنانين الحياة الخيرة فإن أرسطو جعل الفن أو التكنيك Techine مقولة أساسية A Fundamental Category فى تفكيره، وتصورا قاعديا لتعقّل أى موضوع مادى أو وجودى. فى هذا التحليل فإن الفن أو التكنيك نتاج إنسانى وتصوير جلىّ لما تكون عليه الطبيعة، وما يمكن أن تكون عليه الطبيعة. والطبيعة بصفة عامة عبارة عن نسق لقصديات منتجة، والنتاج الإنسانى – الفن الإنسانى – ليس رواية كاملة أو إضافة مزيدة للطبيعة، بل هو بالأحرى دليل على الطبيعة فى العمل الأكثر تعقيدًا، وبمفهوم محدد، هو أكثر الأمثلة نجاحا، حاملا لقصد الطبيعة إلى ثمرة سعيدة[١٢].

لقد اختلف "أرسطو" عن أستاذه "أفلاطون" بأن جعل الفن نتاجا إنسانيا، وأن الفنانين صناعا ولهم دور في العمل وليسو مجرد أداة، وإن كان لم يسلم الفن – كعمل يدوى – من كل ما يعلق بالعمل اليدوى من شوائب نتيجة لحضارة قائمة على الرق واحتقار العمل اليدوى، وتبجيل العمل الذهنى.

المحاكاة والتطهر

وإذا كان أرسطو قد جعل الطبيعة والفنان صانعين، فإن الله بالنسبة له صانع هو الآخر، "فالله أو الطبيعة، أو أنا متشابهون تماما God or Nature Or I Just a like، فنحن معا فنانون، وعندما أصوغ قصيدة فإن الله أو الطبيعة يصوغانها God or Nature is Making it، والفن – بمعنى ما – يكمل ما لم تستطع الطبيعة إكماله، بمعنى آخر، الفن يحاكى الطبيعة[13].

وإذْ يجعل "أرسطو" الفن محاكاة، وإكمالا لما لم تكلمه الطبيعة، فإنه بهذا يقودنا إلى صميم نظريته في الشعر، والتي يتردّد صداها فى أرجاء الفنون الأخرى وقد اعتبر أن المحاكاة هى السبب الأول الذى يرجع إليه الشعر، أما السبب الثانى فهو أن الناس يستمتعون برؤية الأشياء من جديد، إذ أنها تتيح لهم فرصة التعرف والاستدلال على كل شىء على حدة[14].

ورغم أن كلا من "أفلاطون" و"أرسطو" قد قالا بالمحاكاة إلا أن هناك فرقا بين القولين، فرغم أن الفنان يحاكى الطبيعة فى كلا الموقفين، إلا أننا بالنسبة "لأفلاطون" نجد الفنان يتجه إلى المحسوس، ثم لا يلبث أن يصعد إلى المثال الذى يعلو على المحسوس ويتجاوزه. أما موقف "أرسطو" فإننا نرى فيه اتجاها نحو الواقع ولكن التقليد أو المحاكاة تعصف بالصورة الواقعية. إذ يقوم الفنان بتعديل وتحوير يظهر أصل الصنعة الفنية، والتكامل والخلق الفنى فى نطاق الواقع.

"والمحاكاة Imitation هى وتصوير الأشياء فى مادة غير مادتـها، ولا مفر من أن يكون نقلها بعلل تختلف عن عللها الطبيعية Its Natural Reason والصور المقلدة هى الصور الطبيعية، والطريقة الطبيعية فـى الفعل، ولكـن المـواد وتركيبها لا صلة لها بالطبيعة، بل بالفن"[١٥].

ولكن برغم رأى "أرسطو" هذا الواضح، فإن هذا لم يمنع البعض من فهم المحاكاة على أنها نقل حرفى للطبيعة أو تصوير "فوتوغرافى" لهـا، ممـا دفـع البعض إلى نفى فكـرة محاكـاة الطبيعـة عـن "أرسـطو" فقدكتـب" دنيـس ويسـمان" فـى الاستاطيقا:

"وتذهب رواية خاطئة إلى أن "أرسطو" قد عرف الفن بأنه محاكاة للطبيعة، وهذا الرأى خطأ بيّن، لأن ما يؤكده هو عكس ذلك، إذ الفن عنده إما أن يكـون أسمى من الطبيعة، أو يكون أدنى منها. أما أن يكـون فـى مستواها، فهذا مـا لا يـراه أرسطو"[١٦].

ويبدو أ "هويسمان" قد فهم المحاكاة على أنها تقليد لشىء طبيعى أو تصوير لـه مثلمـا فهمهـا مـن يـردّ عليهم،مع أن المقصـود بالمحاكـاة هـو تقليـد فعـل الطبيعـة (كصانع) أو فعل الله (كمبدع)_ كما أسلفنا وأنّ الفـن محاكـاة،بمعنـى تصوير الأشياء فى مادة غير مادتها وبعلل غير عللها. هذا بالنسـبة للشـق الأول أمـا الشـق الثانـى وهـو إنـه رأى أن الفنـان بالنسبة "لأرسـطو" أسمـى أو أدنـــى مـن الطبيعـة، وهـذا مـا رآه أرسطو[١٧]. فعلا، إذ يعتبر الكوميديا محاكـاة لسلوك الأدنياء مـن البشر، والتراجيديـا Tragedy محاكـاة لســلوك الأخيـار منـهم. أى أن الفـن أسمـى أو أدنـى مـن المألوف.وقد أكد على ذلك "هويسمان" عندما اقتبس من "فن الشعر Poetics" لأرسطو قوله:

"فالمأسـاة هـى محاكـاة لكـائن أعظـم، أو أحسـن فـى النـوع مـن الكائنـات المبتذلة[١٨]. وإذا التمسنا إيضاحا أكثر لرأى "أرسـطو" فـى المحاكـاة، فـإن بوسعنا أن

نصل إليه لو قارنا رأيه برأى "أفلاطون" فبينما أكد الأخير على أن تأثير التصوير فى نفوسنا مماثل لتأثير الواقع، نجد أرسطو[19].يجعل للتصوير تأثيرًا مستقلا عن الواقع الذى يمثل، أى أن عنصرا جماليا مستقلا عن الواقع يكمن فى العمل الذى يمثّله مضمون الموضوع الذى يصوره هذا العمل.

وقد عرف "أرسطو" التراجيديا، انطلاقا من نظريته فى المحاكاة بأنها محاكاة فعل جاد، تام له طول محدد، فى لغة مزودة بأنواع مختلفة من الزينة الفنية تتباين بتباين الأجزاء فى المسرحية، وتثير انفعالات الشفقة، والخوف Fear، فتؤدى إلى التطهر Catharsis[20]. بهذا يأخذنا "أرسطو" إلى الوظيفة الثانية للفن – التطهر.

والجدير بالذكر أنه فى حين رأى أفلاطون أن الشعر والفن بصفة عامة من وسائل إثارة الانفعال حيث ينتقل الانفعال الذى يتناوله موضوع الشعر أو الفن إلى الإنسان، نجد الأمر غير ذلك بالنسبة لـ "أرسطو" الذى يرى الفن وسيلة لتخفيف الانفعالات، وتحرير الإنسان منها. فالانفعال بالفن لا يعنى تقمص الإنسان للشخصية موضوع الانفعال وانتقاله إلى حالتها – كما هو الحال بالنسبة "لأفلاطون" – بل يؤدى الانفعال بالفن إلى تخليص الإنسان من متاعبه وهمومه، ومن الانفعالات الضارة.

وقد وضعت هذه النظرية (نظرية التطهر) بصفة أولية لدى اليونانيين بواسطة أرسطو[21]. الذى قدّم تحليلا دقيقا لفن التراجيديا، واضعا فى اعتباره أعمال "أسخليوس Aeschylus" و"سفوكليس Sophocles" و"يوريبديس Euripedes".

ولكن "أرسطو أكسينوس Aristoxenus"[22]. تلميذ "أرسطوطاليس" يشير إلى أن استخدام طريقة التطهّر قد ظهر لدى الفيثاغوريين، وإن كان أصلها يرجع إلى المصريين والصينيين. لأن عادة استخدام الموسيقى فى علاج المختلفين عقليا

ليست عادة يونانية الأصل، وإنما انبعث فى الصين ومصر قبل أن يستخدمها الكهنة اليونانيون. وأغلب الظن أن "أرسطو" قد وسّع هذه النظرية بعد أن لاحظ مالبعض أنواع الموسيقى من تأثير فى إحداث حالة نفسية أو نشوة دينية أو أحوال كما كان يسميها اليونانيون، وهو أمر نادرا ما يشاهد فى هذا البلد – أى اليونان – ولكن مقره الأصلى فى الشرق.

وقد رأى "برتيلمى". أن تعبير التطهر أو الكاثارزيس "تعبير غريب لم يقدم" أرسطو شرحا له، اللهم إلا إذا كان قد فقد جزء من كتاب "فن الشعر" وهكذا ترك "أرسطو" المجال حرًا للمفسّرين[٣٣] بين سيكولوجى، أو أخلاقى.

ولكن مهما يكن الأمر فإن هذه النظرية كانت نتيجة طبيعية لفكرة المحاكاة، فالتطهر لا يتم إلا بمحاكاة ظروف مماثلة لتلك التى تثار فيها الانفعالات فى الحياة الواقعية... ومن هنا كان "أرسطو" يرى أن المأساة الجيدة ينبغى أن ترسم لنا صورة من تظلمه الأقدار، وهو لا يستحق الظلم، وإن كان قد ارتكب خطأ بسيطا مما أدى إلى نزول الكارثة عليه. وهنا تكون شفقتنا عليه فى موضعها ولا تكون شفقة مفرطة نشعر بها تجاه من يستحق ومن لا يستحق"[٣٤]. فمثل هذا المشهد يعيد إلى المشاهد التوازن فى انفعالاته. و"العمل الفنى من هذا النوع يؤدى وظيفة إيجابية فى التخلص والتحصين النفسى للإنسان"[٣٥].

وإذا كانت المحاكاة قد أدّت بنا إلى فكرة التطهر، فإن الفكرتين معا تؤديان بنا إلى الدور الأخلاقى للفن عند "أرسطو" فقد رأى أن المحاكاة فى التراجيديا. محاكاة لفعل، والفعل يفترض وجود أشخاص فاعلين، وهؤلاء لهم بالضرورة صفات خاصة أخلاقية وفكرية، لأن ثمة علّتين طبيعيتين تحددان الأفعال، وهى الفكر والأخلاق[٣٦].

وتعد نظرية "أرسطو" فى التطهر Catharis نظرية هامة ضمن سلسلة الآراء التى نجحت فى أن تعزو قيمة أخلاقية للفن، وبالرغم من أن النظرية انصبت على

الدراما فقط. "ووفقا لهذه النظرية فإن الفن يؤثر كمطهر انفعالى. فعبر مسيرة حياتنا اليومية تتولد لدينا انفعالات معينة (كالشفقة والخوف) – من وجهة نظر "أرسطو" – والتى نكون بدونها فى حالة طيبة، والتى نحاول أن نتخلص منها. والفن هنا هو القوة المساعدة على فعل ذلك. بمشاهدة الدراما العنيفة أو سماع الموسيقى الكورالية يكون فى وسعنا التخلّص من هذه الانفعالات بدلا من تركها تتقيح بداخلنا[٢٧].

"ولقد كان انتشار الثقافة الجمالية بين طبقات اجتماعية جديدة فى عصر أرسطو مؤديا إلى التغيير فى المثل العليا الفنية القديمة التى كانت متغلغلة فى التعليم التقليدى للطبقة المسيطرة.

ويربط "فيلا موفتز مولندروف Wilamowitz - Moellendroff" بين نظرية "أرسطو" فى التراجيديا بوصفها التطهر عن طريق الشفقة والخوف، وبين هذا التغيير فى التكوين الاجتماعى لجمهور المشاهدين فى المسرح. فهو يفسر هذه النظرية بأنها دليل على أن العنصر الانفعالى أصبحت له اليد العليا فى الدراما، كما يفسر الموقف "السوقى" من المسرح كما لو كان وسيلة تتيح للناس أن يهربوا من شقاء حياتهم اليومية بضع ساعات ويغسلون همومه بالدموع[٢٨].

ومن الجدير بالذكر أن "بورنتوى" – فى الفيلسوف وفن الموسيقى – أرجع نظرية "أرسطو" فى التطهر إلى مصدر "أفلاطونى"، إذا رأى أنه ربما كان "أرسطو" متأثرا "بأفلاطون" عندما وضع النظرية القائلة بأن التراجيديا ينبغى أن تتضمن أفعالا تثير الشفقة والخوف حتى تتم عملية التطهر الانفعالى، فلا شك أن "أرسطو" كان يعرف النصّ الذى لاحظ فيه "أفلاطون" – فى محاورة القوانين – أن الحركة مفيدة للنفس والجسم معا، لأن الإيقاع يهدّئ الخوف ويعيد التوازن النفسى"[٢٩].

ولما كانت هذه المحاكاة وثيقة الصلة بالأحداث التى يتعرض لها الإنسان وما ينجم عنها من انفعالات، فإنها تساعد على التخلص من الانفعالات الضارة، التى

أن تركت لتتراكم فى النفس، فإنها تصير بمثابة السموم. ومن هنا كان الفن خاصة التراجيديا تخليصًا للإنسان من عناصر الشر ويأتى التطهر من الانفعالات السيئة نتيجة لمرور المشاهد أو المستمع بتجربة مماثلة أو مخفّفة لما يحدث فى الحياة اليومية، تقوم مقام المصل للإنسان فى مواجهة المرض، فتنطلق الطاقات المحتبسة فى داخله، وتتطهر نفسه دون أن تصاب بأى ضرر(٣٠).

ومن الجدير بالذكر أن "أرسطو" قد أشار إلى أن الشعر يمضى فى اتجاهين وفقا للسمات الشخصية للكتّاب، فأصحاب الأرواح الطيبة حاكوا الأفعال النبيلة Nobel Actions وأفعال الفضلاء من الناس. أما أصحاب النفوس التافهة فإنهم يحاكون أفعال الأدنياء من البشر، ويصوغون الأهاجى، بينما نجد الآخرون قد رتلوا فى ابتهال للآلهة، ومدحوا المشاهير من الناس(٣١).

وهكذا نجد "أرسطو" يقيم وزنًا كبيرا لشخصية الكاتب، كما أنه – بشكل غير مباشر – يوحى للكتّاب بالتزام مواقف أخلاقية تدعو إلى الفضيلة، ويشجع على محاكاة الفضلاء ويحذر من محاكاة الأدنياء.

أما "جيروم ستولنيتز Jerom Stolnitz" فقد قال بأن "أرسطو" رأى أن "البطل التراجيدى The Tragic Hero إنسان خير(٣٢)، ليصل إلى ذروة التأكيد على الجانب الأخلاقى فى التراجيديا.

وانطلاقا من نظرية المحاكاة رأى "أرسطو" أن الغاية القصوى للموسيقى ينبغى أن تكون خير الإنسان والمجتمع، شأنه فى ذلك شأن أستاذه "أفلاطون" ولكنه اختلف عنه فى أنه رأى أن المحاكاة ليست تقليدا أمينا للطبيعة، بل إعادة خلق عالم الأصوات الطبيعية فى أنغام موسيقية ذات طابع مثالى(٣٣).

وبالنسبة للمغزى الأخلاقى للموسيقى، نجد "أرسطو" يكتب فى السياسة: "إن الألحان الخالصة بدورها محاكاة للخلق، ذلك لأن المقامات الموسيقية تختلف تماما الواحد عن الآخر، كما أن تأثيرها فى سامعيها يختلف، فبعضها يجعل الناس فى

حزن وهم كالمقام المسمى (بالليدى) المختلط، وبعضها الآخر يضعف الذهن كالمقامات الرقيقة الناعمة، وغيرها يحدث مزاجا معتدلا مستقرا ، وهو التأثير الذى يبدو أن المقام "الدورى" يتميز به، أما "الفريجى" فيوحى بالحماسة .... ومثل هذه المبادىء تنطبق على الإيقاعات، فبعضها له صفة السكون، وغيرها له صفة الحركة. ومن هذه الأخيرة ما يبعث حركة سوقية، ومنها ما يبعث حركة نبيلة. فللموسيقى القدرة على تكوين الشخصية، ومن هنا من الواجب إدخالها فى تعليم الصغار[٣٤].

وقد سمح "أرسطو" باستخدام الشّعر والموسيقى فى نقل التعاليم الأخلاقية Moral Instructin، ورأى أن بعض أنواع الشعر والفنون تؤثر بشكل جلى على الشباب[٣٥].

وقد كان "أرسطو" يرى أن الموسيقى الدورية أكثر الأنواع جدّية ورجولة، وأن المقام الدورى وسط بين المقامات الأخرى، وبناء على ذلك أكد على ضرورة تعليم الشباب الموسيقى الدورية مرتكزا على فكرة الوسط العدل الأخلاقية[٣٦].

ثم يتطرق "أرسطو" بعد ذلك إلى التفصيل، فيما يتعلق بالموسيقى، إذ يتساءل: ما هى الآلات التى تستخدم فى تعليم الشباب؟ وفى معرض إجابته يرى "أرسطو" أن (الناى) أو أية آلة أخرى تتطلب مهارة فائقة كالليرا Lyra ينبغى ألا يسمح بها فى التعليم. وفضلا عن ذلك فليس الناى بالآلة التى تعبر عن الصفات الأخلاقية وإنما هو مثير أكثر مما ينبغى والوقت المناسب لاستخدامه هو ذلك الوقت الذى لا يكون العزف فيه هادفًا إلى التعليم، وإنّما إلى التخفيف من الانفعالات. وثمة اعتراض آخر هو أن حيلولة الناى دون استخدام الصوت البشرى يقلل من قيمته التعليمية[٣٧].

والجدير بالذكر هنا، هو أن "أرسطو" فى آرائه السابقة فيما يتعلق بالموسيقى كان متأثرًا بآراء "الفيثاغوريين" ، "وأفلاطون".

وقد رفض "أرسطو" – كما أسلفنا – تعليم الشباب الموسيقى وفقًا لأسلوب المحترفين، وذلك لأنه كان يرى "أن العازف لا يمارس فنه فى هذه الحالة من أجل العلوّ بنفسه، وإنما لكى يبعث فى نفوس سامعيه لذّة من نوع مبتذل؛ ولهذا السبب لم يكن أداء الموسيقى من مهام الأحرار، وإنما هو عمل عازف أجير. والنتيجة هى أن يكون العازفون مبتذلين، إذ أن الغاية التى يستهدفونها سيئة"[٣٨].

وهكذا فإذا كانت الموسيقى تقوم بدور تربوى، وترفيهى فى نفس الوقت إلا أن تعلّمها ليس من الأمور المحببة للأحرار، لأن ممارسة العمل اليدوى (العزف هنا) يحطّ من قدرهم وينزلهم منزلة العبيد، كما أن هذا العمل لا يليق إلا بعازف أجير يستخدم كل الأساليب لبعث نوع من اللذّة (المبتذلة) فى سامعيه، وذلك لكسب إعجابهم وهذا هو التأثير الضّار – فى رأيه – للموسيقى على المستمعين. ولذا فإن تعلّم الموسيقى لدرجة الإجادة يعدّ عملاً مبتذلاً، فحسب الملك أو الإنسان الحرّ أن يكون له من "الفراغ ما يتيح له سماع الآخرين، وهم يعزفون، وهو قطعًا يبدى تنازلاً كبيرًا لربّات النغم لو كان مجرد متفرج على مثل هذه المسابقات"[٣٩].

لقد كانت الأهمية التربوية للفن ذات مكانة بارزة لدى "أرسطو". "وليس للفن فى رأيه قيمة ذاتية. وإنما هو مرتبط بالحياة الأخلاقية للناس وخاضع لمهام إصلاح النفس بالاستزادة من الفضيلة"[٤٠].

بين التقويم الأخلاقى، والتقويم الفنى

بينما كانت نظرية "أفلاطون" تنطلق فى جوهرها من رؤيا أخلاقية لا تحيد عنها. وأن "أفلاطون" لم يفرد محاورة من محاوراته لدراسة الشعر أو الفنّ بشكل منفرد، بل جاءت آراؤه فى ثنايا محاوراته المختلفة، مشيرة إلى دور للشعّر أو الفنّ، هو أخلاقى بالضرورة. فإننا نجد "أرسطو" وقد أفرد كتابًا خاصا عن فن الشعر Poetics، بالإضافة إلى اهتمام خاص بالشعر فى الخطابة والبلاغة، ومع إشارات

وآراء في السماع الطبيعي والسياسة، والأخلاق النيقوماخيّة، وبذلك توفر "أرسطو" على دراسة تفاصيل لم يدرسها "أفلاطون"، فكان اهتمامه بأفكار ذات صبغة فنية، بالإضافة إلى دور الفن في الحياة وعلاقته بالأخلاق والسياسة.

واتساقا مع هذا، فإننا نجد أنه بالرغم من أن الطبيب والكيمائي والشاعر وباني السفن كانوا يعتبرون فنانين، في العالم اليوناني، وكان ينطبق عليهم جميعا، بالإضافة إلى الفنان، المصطلح اليوناني (Τεχνη) أو Techine لأن أعمالهم جميعا كانت تسمى حرفًا Crafts، بالرغم من ذلك - إلا أننا نجد أن "أرسطو" يجعل معيار حكمنا على كل فنّ (أو حرفة) يختلف عن الحرف الأخرى.

فقد كتب "بوتشر Butcher":

"في الفقرة ذات الأهمية الخاصة في الفصل الخامس والعشرين Ch. XXV نقرأ (إن معيار التقويم في الشعر ليس هو نفسه في السياسة، ولا شيء أكثر من ذلك في فن الشعر أو أي فن آخر) فقد أكد "أرسطو" على أن الحقيقة الشعرية والحقيقة العملية ليستا متطابقتين Political Truth and Scientific Truth are Not Identical والشعر ليس مادة معدلة من حقائق الطبّ، أو العلم الطبيعي، أو التاريخ، وأن عدم الدقة في هذه العلوم أو فروع المعرفة الأخرى لا يمس ما هية فن الشعر، فيجب أن يتم الحكم على الشعر وفقا لقوانينه الخاصة Its Own Laws وقواعده المفروغ منها، وليس بواسطة معيار غريب عنه"(٤١).

وقد رأى "أرسطو" أن الموضوع الجمالي، سواء كان كائنا حيا، أو أي شيء آخر مكوّن من أجزاء يجب، لكي يكون جميلا، أن ينطوي بالضرورة على نظام لأجزائه بل ويجب أن يكون له مقدار معين Certain Magnitude لأن الجمال يعتمد على المقدار والنظام. وهكذا فإن الحيوان ضئيل الحجم لا يكون جميلا، لأن رؤيتنا له تكون غامضة ومبهمة"(٤٢).

وقد يبدو أن تأكيد "أرسطو" على المعيار الخاص - عند تقويم الشعر - وجعله النظام عنصرا جوهريا في الموضوع الجمالي، كان يحمل ملاحظة ضمنية موجهة إلى "أفلاطون" الذى كانت انتقاداته للشعر تنطلق من رؤيا أخلاقية(٣).

فقد كان "أرسطو" يسمح لنفسه بالخوض في التفاصيل الفنية في كتاب "فن الشعر"، ولكنه في كتاباته الأخرى كان خاضعا للسياق، فنراه في السياسة يتعامل مع الفنون من وجهة نظر رجل الدولة، ويطالب الفنّ بدور تعليمي ويسند إليه الإرشاد الأخلاقي بالنسبة للأطفال، بل ورأى أن بعض الفنون تؤثر بشكل خطير على الشباب(٤).

ولكن عندما يتحدّث بعيدا عن وجهة نظر رجل الدولة، نراه يميز بين الاستعمال التربوى، وبين المتعة الجمالية Aesthetic Enjoyment. فوظيفة الفن بالنسبة للشخص الناضج ليست التعليم أو التربية، أما إذا أدى الفن دورا تربويا فإن هذا يكون على سبيل المصادفة. فموضوع الشعر، وسائر الفنون هو إنتاج بهجة انفعالية، ومتعة خالصة ورفيعة. وقد رأى "بوتشر "أنه كتب (فن الشعر)" كناقد أدبى ومؤرخ للشعر، ولم يكن يعبأ كثيرا بالفنّ كنظام تعرفه الدولة ويشكل جزءا من الأسلوب التربوى بها. فقد كان بحثه منصبا على الأشكال المتباينة للشعر، ونشأتها ونموها، وقوانين بنائها The laws of the their Structure وتأثيرها على الفكر. وقد حلل البنى الشعرية Poetical Compositions كما لو كانت صورا للتفكير، بهدف اكتشاف مكنوناتها في ذاتها، وكيف تنتج آثارًا متمايزة"(٥).

وهكذا نجد فارقا بين كتابات "أرسطو" الخالصة في الشعر، وبين كتاباته في سياق أخلاقي أو سياسي. ولكن يجدر بنا أن نشير إلى أنه من قبيل المبالغة القول بأن "أرسطو" في فن الشعر كان يكتب في المسائل الفنية الخالصة الخاصة بالشعر والتراجيديا. وعندما يقول "بوتشر" بأن "وجهة النظر الإرشادية أو التعليمية كانت

مهجورة تماما، فلم يسمع بشيء من التأثير الأخلاقى المباشر الذى تمارسه الأنماط المختلفة من الشعر على المشاهد أو القارىء أو القصد الأخلاقى للشعر"[٤٦].

وكذلك قوله بان الأحكام النقدية الأرسطية Aristotle's Critical Judgments فى الشعر قد قامت على أسس جمالية ومنطقية، ولم تضع فى اعتبارها الأهداف أو الميول الأخلاقية بشكل مباشر. وقد ذكر "أرسطو" يوربيدس ما يقرب من عشرين مرة فى "فن الشعر" فى العديد من الأمثلة النقدية مشيرًا إلى عيوب متباينة مثل البناء غير الفنى Inartistic Stuture، وسوء رسم الشخصيات، وخطأ الجزء المخصص للكورس (الجوقة)، ولكن لا توجد كلمة واحدة عن التأثير اللاأخلاقى Immoral Infuluence مثل التى سمعناها من "أرستوفان" Aristophanes. قد أعجب أرسطو بـ "سوفكليس" ليس لصفاء أفكاره التعليمية والأخلاقية، وليس لبديهيته الدينية العميقة، بل بسبب الوحدة Unity التى عمت بناء مسرحياته والإحكام الذى يعمّ أجزائها التى تتقدم تدريجيا إلى غاية محتومة[٤٧].

ولكن رغم، ما رآه "بوتشر"، نجد أن "أرسطو" هو الذى رأى فى فن الشعر أن التراجيديا محاكاة لسلوك الأخيار من الناس، وأن الكوميديا هى محاكاة الأدنياء منهم[٤٨]. وإن هذا يعكس أنفس الذين يقومون بالمحاكاة. وكما رأى أن البطل التراجيدى إنسان فاضل[٤٩]. وجعل للتطهر مغزى أخلاقيا، أى أن القصد الأخلاقى كان موجودا فى فن الشعر، إلى جانب الاهتمام بالمسائل الفنية الخاصة – وليس كما أكد "بوتشر".

إن أهم شيء على الإطلاق هو بناء الأحداث، فالتراحيديا محاكاة. وهى ليست محاكاة للإنسان، بل محاكاة للحدث وللحياة. وغايتها هو نموذج الحدث. والشخصية تحدّد سمات الإنسان، وذلك يكون بأفعالها السعيدة أو التى على العكس من ذلك. والحدث الدرامى ليس عبارة عن تمثيل لوجهة نظر الشخصية لأن الشخصية تأتى فى المرتبة الثانية بعد الحدث أو تابعة له. وهكذا تكون الأحداث

وحبكة المسرحية The Plot غاية التراجيديا والشيء الرئيسي فيها. وبدون حدث لا يمكن أن تقوم التراجيديا، ولكن يمكن قيامها بدون شخصية. فقد اخست تراجيديات (مآسي) أغلب شعرائنا المحدثين Modern Poets في تصوير الشخصية، وهذا أمر يصدق على الشعراء عمومًا. ونفس الشئ نراه في التصوير Painting، وهنا يكْمن الفرق بين "زيوكسس Zeuxus" "وبوليجنوتوس Polygnotus" الأخير يرسم الشخصية جيدًا، بينما يفتقر أسلوب الأول للسمة أو الخاصية الأخلاقية. مرة أخرى، إذا أنت برعت في جمع سلسلة من الأقوال المعبرة عن الشخصية، وقد وضعت في أسلوب بياني وفكري، فإنك لن تقدم التأثير التراجيدي الجوهري Essential Tragic Effect والقريب مما تبلغه مسرحية أخرى تفتقر إلى الاعتبارات السابقة ولكن لديها حبكة مسرحية، وقد بنيت أحداثها بشكل فني جيد. بالإضافة إلى ذلك فإن العناصر الفعالة للإثارة الانفعالية في التراجيديا هي: التحولات، والتبدلات في المواقف، وتمايز المشاهد وهي تمثل جزءا من الحبكة. والدليل الأخر هو أن المبتدئين في الفن يمكنهم أن يصلوا إلى البيان البليغ، ودقة التصوير قبل أن يتمكنوا من بناء الحبكة .. فالحبكة إذن هي المبدأ الأول The First Principle بينما تأتي الشخصية في المرتبة الثانية. ونفس الحقيقة تنطبق على التصوير، فأكثر الألوان جاذبية لو وضعت في اختلاط واضطراب، فإنها لا تقدم لذة كالتي تقدمها صورة شخصية (بورتريه) بالطباشير. وهكذا فإن التراجيديا محاكاة لحدث أو لممثلين رؤيا لحدث بالدرجة الأولى[٥٠].

وهكذا نجد "أرسطو" يؤكد على أن المحاكاة تنصب على الحدث. وإذا كان للشخصيات دورا فيها فإن ذلك من خلال تمثيلها للأحداث. فغاية التراجيديا هي الحبكة والأحداث. بينما تأتي الشخصيات في المرتبة التالية.

وما يهمنا هنا أن "أرسطو" وإن كان قد جعل الشخصية في المرتبة الثانية فإنه لم يهملها تماما. وهذا سوف يترتب عليه ما للشخصية من أهمية. هذا أولا. وثانيا

لقد كتب "أرسطو" فيما يتعلق بدور الشخصية، قائلا: "إن الشخصية هى ذلك الشىء الذى يبوح بالهدف الأخلاقى Character is That Which Reveals Moral Purpose وتعرض نوع الأفكار التى يختارها، أو يتجنبها الإنسان"[٥١].

ويتبع ذلك أن يكون الهدف الأخلاقى فى المرتبة الثانية، ولم يكن مهملا تماما.

ثالثا: عندما أكد "أرسطو" على عدم إمكانية قيام التراجيديا بدون "حبكة" وإمكانية قيامها بدون شخصيات، كان يؤكد على دور الأحداث والحبكة المسرحية، ويحذر الشعراء من الولع بالأسلوب البيانى وتجميع بعض الأقوال، وجعل إحدى الشخصيات تنطق بها فيكون بذلك قد تم لهم بناء التراجيديا – حسبما يرون – وهو، وفقا لرأى "أرسطو"، يفتقد العنصر الجوهرى للتراجيديا وهو أمر ينطبق على المبتدئين. أما الشعراء المتمرسون فهم من يكون بوسعهم الوصول إلى عناصر التراجيديا كاملة، والتى تمثل الشخصية – حاملة الهدف الأخلاقى – عنصرا منها.

وهكذا نجد "أرسطو" يهتم – إلى جانب دراسته للعناصر الفنية فى التراجيديا بالهدف الأخلاقى، وإن كان لم يجعل قيام الأثر الفنى يتوقف على فحواة الأخلاقى وحسب.

خاتمـــة

لقد أقام "أرسطو" آراءه الجمالية على دعامتين أساسيتين:

الدعاة الأولى ممثلة للتراث الذى سبقه والآراء السائدة فى عصره. فقد نهل من معين الفكر الشرقى، خاصة المصرى القديم، واستفاد من آراء أستاذه "أفلاطون" وردد بعضها، كما استفاد من الآراء اليونانية التى كانت تنتشر فى عصره.

وقد أقام "أرسطو" الجانب الأخلاقى، أو الرؤيا الأخلاقية على هذه الدعامة منطلقًا من التداخل بين النافع والجميل، وبين الحرف والفنون، وما تبع ذلك من

خلط بين "الجميل" و "الخير". أما فكرة "التطهر" فقد جاءته من الشرق سواء بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر عبر "الفيثاغورية". كما ردد آراء "أفلاطون" في جعله لكل مقام انفعالات معينة، وكذلك وصنعه دورًا خاصا بكل آلة، وتأثيرًا معينا في السامع كما تأثر بآراء "أفلاطون" في الشعر، ولكن هذا التأثير كان هامشيا لو قيس بالحدة التي صاغ بها "أفلاطون" آراءه في الجمهورية.

أما الدعامة الثانية لآراء أرسطو "الجمالية فقد تمثلت في انفراد أرسطو – دون أستاذه – بدراسة فن الشعر" دراسة فنية، اهتم فيها بجوانب التكنيك الفني كالحبكة والشخصية، الفكر، والبلاغة كناقد وليس كسياسي فحسب. كما قدم نقدا لبعض كتاب التراجيديا في اليونان يختلف عن الآراء السياسية والأخلاقية التي كان يسوقها غيره، كما أنه كان أول من خص النظرية الجمالية – ضمن بنائه الفلسفي – بكتاب مفرد بالإضافة إلى الآراء التي انتشرت في كتبه الأخرى.

ونخلص في النهاية إلى أن "أرسطو" لم يهمل الجانب الأخلاقي في تقويمه للعمل الفني، بل أعطاه اهتماما كبيرا، ولكنه في نفس الوقت فتح الباب لدراسة العناصر الجمالية والفنية في العمل الفني. و"أرسطو" بذلك يتّسق مع الظروف الاجتماعية والسياسية في عصره، بالإضافة إلى مستوى الوعي الجمالي. وإن كان دور الفيلسوف – عنده – لا يزال هو دور المرشد الذي يضع المعايير والمبادئ التي يخضع لها الجميع بما فيهم الفنانون، وهو أمر يقف في مواجهة الإبداع الفني. كما أن احتقار العمل اليدوي بشكل عام كان يسلب الفنانين التشكيليين والموسيقيين حقّهم، ويجعلهم جميعًا في موقف الأجراء في مجتمع يتسيّده الأحرار الذين يحتقرون العمل اليدوي ويقدّسون العمل الذهني.

هوامش الفصل الثالث

التفسير الأخلاقي للفن عند أرسطو

(١) سركيس إحسان: الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات (بابل - مصر الفرعونية - الإغريق) دار الطليعة للطباعة والنشر - ط١ - أكتوبر ١٩٨١ - ص ٢٢٧.

(2)Lloyd, G.E.R.: Aristotle, The Growth Structure of His Thought, Cambridge University Press, 4th. Published, London, 1980, P. 274.

(3)Ibid: P. 278.

(4)Ibid: 279.

(5)Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of art, In (Wetiz, Morris) Ed. Of: The Problems In Aesthetics – Macmillan Publishing Company, Second Edition, New York, 1970, P. 110.

(٦) راجع : بورر، جون ر. & جولدن ينجر، مليتون: الفلسفة وقضايا العصر - جـ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩١ - ص ١٩١. والنص من كتاب السياسة "لأرسطو".

(٧) نفس المصدر ص ١٩٤.

(٨) نفس المصدر - ص ص ١٩٤، ١٩٥.

(٩) سركيس، إحسان: مصدر سابق - ص ٢٠٧.

(١٠) نفس المصدر - ص ٢٠٨.

(11) Aristotle: Aristotle's Poetic, Translated and With Critical Notes By B.H. Butcher, and a new Introduction

By John Fassner, Dover Publication, Inc 4th ed. New York, 1981 P.P 266 & 278.

(12) See: Ibid : Pp. 273 & 274.

(13) Aristotle: Physics II, Ch, 8: 199A 16 – 18, See, Lloyed, G.E.R: Op. Cit., P. 275.

(١٤) زكريا، فؤاد : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٥ ٢٥٩ & ٢٦٠.

(15) Lloyed: Op. Cit., P. 277.

(١٦) هويسمان، دنيس: علم الجمال – الاستاطيقا – ترجمة أميرة مطر – مراجعة أحمد فؤاد الأهوانى – دار إحياء الكتب العربية القاهرة – ١٩٥٩ – ص ٢٥.

(17) Aristotle: Op. Cit. P.23.

(١٨) هويسمان، دنيس: مصدر السابق: ص ٢٤، ٢٥.

(١٩) زكريا، فؤاد: مصدر السابق: ص ٢٦١.

(20) Aristotle: Aristotle's Poetics, Op. Cit., P. 23 and Enc. Britanica Art: Aesthetics, Vol. II. P. 152.

(21) Enc. Britanica - Vol II. P. 152.

(٢٢) بورتنوى، جوليوس: الفليسوف وفن الموسيقى – ترجمة فؤاد زكريا – مراجعة حسين فوزى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٤ – ص ٤٧، ٤٨.

(٢٣) برتيلمى ، جان: بحث فى علم الجمال – ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعو نظمى لوقا، دار نهضة مصر، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر – (القاهرة – بيروت) يوليه ١٩٧١ – ص ٥٠١.

(٢٤) زكريا ، فؤاد: مصدر سابق – ص ٢٦٣.

(٢٥) لا لـو، شـارل: مبادىء علم الجمال (الاسـتاطيقيا) ترجمـة مصطفـى مـاهر - راجعه - وقدم له يوسف مراد - دار إحياء الكتب العربية القاهرة - ١٩٥٩ ص٥٢.

(26) Aristotle: Op. Cit., P. 25 & P. 11.

(27) Hospers, J.: The Problems of Aesthetics, Enc. Of philosophy - Vol. I. Macmillan co. LTD. The Free press - New york, 1972, p. 51.

(28) Williamowilz - Moellendorff: Einleitungin die griech. Tragoedie, 1921, p. 111.

عن هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمـة فـؤاد زكريـا - حـ ١ - مراجعة أحمد خاكي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٦٨ - ص١٢١.

(٢٩) بورتنوى، ج: مصدر سابق - ص ٤٧.

(30) Hospers, J.: The Problems of Aesthetics, Op. Cit. P. 51.

(31) Aristotle: Aristotle's Poetics, Op. Cit., P. 17.

(32) Stolnitz, Jerom: Notes on Comedy and Tragedy - Philosophy and Phenomenological Resseach, Vol. XVI, No. 1 September, 1955, University of Buffalo New York, 1955. P. 39.

(٣٣) بورتنوى ، ج: مصدر سابق: ص ٥٥.

(٣٤) أرسـطو: السياسـة - الكتـاب الثـامن - الفصـل الخـامس، ١٣٤٠ ب - عـن المصدر السابق - ص ٤٨، ٤٩.

(35) Butcher, H.S.,: Critical Notes on Aristotle's Theory of Poetry and fine Arts, In (Aristotle's Theory of Poetry and fine Arts), Op. Cit., P. 222.

(36) Aristotle: Politics: Ch. 7, Book5, 1342B.

عن بورتنوى : مصدر سابق - ص ٤٩.

(37) I Bid : 134/A

عن المصدر السابق – ص ٥٠.

(٣٨) بورتنوى، ج: مصدر سابق : ص ٥١.

(٣٩) عن نفس المصدر – ص٥١.

(٤٠) أفسيانيكوف، وآخرون: مصدر سابق – ص٤٢.

(41) Butcher,: S.H. Op. Cit., P. 222.
(42) Aristotle: Op. Cit., P. 31.
(43) Butcher,: S.H. Op. Cit., P. 223.
(44) I Bid: P. 220.
(45) I Bid: P. 222.
(46) I Bid: PP. 222,223.
(47) I Bid: P. 225.
(48) Aristotle: Op. Cit., P. 23.
(49) Hospers. Op. Cit., P. 51.
(50) Butcher, S.H. Op. Cit., Pp. 25,27,29.
(51) Aristotle: Op. Cit., P. 29.

الفصل الرابع

التفسير الأخلاقي للفن عند أفلوطين

ولد (أفلوطين) فى سنة ٢٠٤ أو ٢٠٥ ميلادية فى صعيد مصر ودرس فى الإسكندرية إلى أن بلغ الثامنة والعشرين من عمره عندما التقى بـ (أومونيوس سكاس) مؤسس الأفلاطونية المحدثة بالإسكندرية. ثم رافق الإمبراطور (جورديان Gordian) فى حملته على الفرس ولكن فى عام ٢٤٤م اغتيل "جورديان) فاتخذ "أفلوطين" طريقه إلى روما، بعد أن واجهته بعض الصعاب، وعاش وقام بالتدريس فيها، وحقق شهرة واسعة، ولقى حظوة لدى الإمبراطور (جالينوس Gallienus) الذى ذكر عنه "جيبون" أنه سمح للفلسفة بأن يكون لها دخل فى التصريف السديد لمهام واجباته الإمبراطورية[1].

ولم يبدأ "أفلوطين" الكتابة إلا بعد سن الخمسين، وجاءت كتاباته على هيئة رسائل وهى صورة لعرضه التعليمى الشفوى، وكان قوام هذا التعليم شرحا على نصر "لأفلاطون" أو "أرسطو" أو قضية "رواقية" أو رد على فكرة "غنوصية" وقد بلغ مجموع رسائله أربعة وخمسين رسالة قسمها تلميذه (فورفوريوس) بعد وفاة معلمه عام ٢٧٠ إلى ستة أقسام. وكل قسم منها تسع رسائل سميت بالتاسوعات[2].

لقد رأى "وورنر" أن أفلوطين، على شاكلة الفيثاغوريين، يكن لرقم الثلاثة تبجيلا ساميا، وهو يستخدمه استخدامات كثيرة: الفوارق الثلاثة، فهو يميز بصورة خاصة في الإنسان: الجسم، والنفس، والروح. وهو يميز أيضا قياسا عليها العالم كما تدركه الحواس، إلى عالم كنظام فضائى Spatial ودنيوى Temporal وروحى

Spiritual"[3]. وقد كان "أفلوطين" مناهضا للمادية، ويتضمن موقفه عناصر يصعب التوفيق بينها إلى حد بعيد.

فقد كان يرى أن المادة – وهى الجسم فى الكائنات البشرية – هى شر وعلة للشر وإن كان يبدو أحيانا أنه يضمن قوله أيضا أن المادة وهم خالص. إنه على استعداد أن يقول بأن المادة لا واقع Unreal دون أن يقصد بذلك إنكار أنها (بالمعنى المألوف) موجودة واقعيا"[4]. على حد تعبيره.

وفكرة الخلق عند "أفلوطين" تتم على أساس فكرة الكمال وصدور الأشياء عن هذا الكمال. والأشياء أو الوجود بوجه عام ينشأ عن الأول. يفيض من هذا الأول لا ينقص من ذاته وإنما يحدث وجودا فى الخارج فحسب، وكلما اقترب الحادث من الأول كانت درجته ومرتبته فى الوجود والكمال أعظم وأكبر. أى أن الوجود كله سوف يتوقف على الأول، حيث أنه يفيض بذاته، فينتج عن هذا الفيض وجود متسلسل على طريق تنازلى، ويبدأ من الأول حتى يصل إلى أبعد الأشياء ونهايتها بالنسبة للأول، وهذا الشيء سيكون أدنى الأشياء مرتبة وقابلا لأن يتخذ أى صورة والذى يحدث هو أن الأول يعطى الثانى صورته، والثانى يعطى الثالث صورته، وهكذا باستمرار حتى نصل إلى آخر الأشياء، وآخر الأشياء لن يكون محدثا لأية صورة، وتبعا لهذا لن يكون مالكا لأية صورة، فهو الخالى من أية صورة أو اللامحدد الصرف، أى هو الهيولى المادى[5].

الأول أو الواحد عند "أفلوطين" يقترب كل الاقتراب من "الإله الواحد اللامتناهى فى عدم تحيزه المكانى أو تحدده الكيفى، وهو لا يصفه بالفكر أو الإرادة أو النشاط لأن كل صفة من هذه الصفات تفترض التمييز بين الذات وبين موضوع غيرها ولا يجوز التمييز فى الواحد لأنه يمتاز بأنه وحدة تامة مطلقة[6].

وقد يلوح تساؤل:

لماذا لا يبقى الواحد وحيدا؟

أو لماذا لا يبقى الوجود مندغما فيه أبدا؟

يرى أفلوطين "أن كل موجود كامل ينتج شبيهه. شيمته في ذلك شيمة الكائن الحي ويكون هذا الإنتاج عن غير وعي، عن غير إرادة ومرده إلى ضرب من الغزارة، كغزارة الينبوع حينما يطفح، أو كغزاة النور حينما ينتشر، فالكائن الحي والينبوع، والنور لا تخسر شيئا بانتشارها، بل تحتفظ في ذاتها بالوجود كله"[٧]. وهذا ما عبر عنه بنظرية الفيض.

ويرى أن النفس لا يمكن تصور وجودها في البدن، بل هي التي تحوى البدن.

إن وجودها أشبه بوجود القوة في العضو أو الحرارة في النار. وهي لا تنفعل بالبدن وأحواله لأنها جوهر مستقل تماما عنا وتمارس وظائفها العقلية بغير الحاجة إلى أي عضو جسماني، بل إن الجسم قد يكون عائقا لها عند القيام بوظائفها[٨].

ولقد كان مذهب "أفلوطين" كمذهب صوفي يقوم في الأساس على رسم طريق النفس إلى العالم الأعلى يفترض أن الشر ليس له وجود مطلق. فالشر رغم أنه مطابق للمادة إلا أنه في الحقيقة لا وجودا. أي سلب للوجود.

لقد كانت فلسفة "أفلوطين" تمثل تجليا لتلاقح الأفكار اليونانية مع الفكر الشرقي الذي انبعثت منه الروح الصوفية لأفكار "أفلوطين".

التفسير الأخلاقي للفن عند أفلوطين

إذا كان "أفلاطون" قد تساءل: عما إذا كان هناك تآلف بين الانسجام الفني والأخلاقي Between Artistic and Moral Harmony فرأى أن الفنان يركب كل شيء في نظام ما، وإن الانسجام يسود هذا النظام حتى يكون متسقا.

وتساءل: هل نموذج الخير هو ما يجب أن نجد فيه التشوه، وعدم النظام مسيطرين، أم أنه ذلك الذى نجد فيه الانسجام والنظام.

وأجاب "أفلاطون" بأن الحياة الأفضل لديها البناء الشكلى المشابه للعمل حسن التزيين فى الفن"[٩].

كما ارتكزت آراء "أفلاطون" "على أن الخير والجمال لا ينفصلان"[١٠]. كما كان لربط الجمال بالأخلاق واكتساب الفن الحقيقى طابعا أخلاقيا أثرا فى صياغته لنظريته فى المحاكاة (أو بمعنى أدق محاكاة المحاكاة).

أما "أرسطو طاليس" فقد صاغ نظرية فى المحاكاة تقوم فيها هذه المحاكاة على الحدث. وإذا كان للشخصيات دورا فيها فإن ذلك يكون من خلال تمثيلها للأحداث.

فغاية التراجيديا هى الحبكة والأحداث، وتأتى الشخصيات فى المرتبة التالية. وقد رتب عناصر المسرحية وفقا لأهميتها كما يلى: الحبكة فالشخصية، فالفكر، فالبلاغة. ورأى أن الشخصية هى ذلك الشيء الذى يبوح بالهدف الأخلاقى وتعرض نوع الأفكار التى يختارها، أو يتجنبها الإنسان.

ولقد سادت بعد "أرسطو طاليس" آراء تحاول التوفيق بينه وبين "أفلاطون" تارة أو تأخذ جانب أحد الفيلسوفين الكبيرين فى أحيان أخرى[١١].

فبينما نجد "أرسطوكسينوس" تلميذ "أرسطو طاليس" يحاول تجنب المشكلات الأخلاقية والتفسير الرياضى الخالص للموسيقى، ويقف ضد التجديد، ويصف الإضافات الموسيقية بالانحلال، ونجد أن "لوكريتوس Lucretius"[١٢] يسخر من الآراء الأفلاطونية والفيثاغورية: أما "الرواقيون" على حد تعبير "هويسمان" – فإنهم يذكرون كما لو كانوا "أفلاطونيين" شديدى الطاعة فى التزامهم عند نحتهم تمثالهم الخاص[١٣]. واعتبروا الفضيلة هى فن العيش (الحياة)[١٤].

وقد حدث نتيجة لانتقال مركز الثقل الحضارى من اليونان إلى الشرق – فى القرون الثلاثة التالية للإسكندر الأكبر – انتقال واضح لمركز الثقل فى التطور الفنى من اليونان إلى الشرق، ومع ذلك فقد كانت المؤثرات المتبادلة دورها طوال الوقت، بحيث أننا نجد أنفسنا، لأول مرة فى تاريخ البشرية، إزاء حضارة كانت خليطا مهجنا بحق، وهذا الاندماج، ومحو الفوارق بين الثقافات القومية هو الذى يضفى على الفن الهلينستى طابعه الحديث بحق ففى جميع الميادين لا فى ميدان الثقافات القومية فحسب، نجد توفيقا بين مختلف التيارات، ونجد محوا للانقسامات الحادة لا بين الشرق والغرب فحسب، أو اليونانيين والبرابرة، بل أيضا بين مختلف المستويات الاجتماعية وإن كان من الجائز أن هذا لا يصدق على الفوارق بين الطبقات(١٥).

وقد كانت هذه هى النهاية الطبيعية للمثل العليا لدولة المدينة، ولم يعد الاشتراك فى المصالح قائما على أساس من الجنس أو الوطن.

كما كان الالتقاء بين ثقافتى الشرق والغرب، وانصهارهما معا مؤديا إلى ظهور روح جديدة فى كل الميادين اختلفت عما كان سائدا فى أثينا – فى عصر دولة المدينة.

ولقد كانت النزعة التلفيقية هى السمة المميزة للعصر الهلينستى فى الفن والعلم، ذلك لأن الذوق الهلينسى الذى تكون من خلال النظرة التاريخية للفن والذى كان يغلب عليه الاهتمام بالأعمال القديمة، والفهم العميق لأشد الاتجاهات الماضية تباينا، أدى إلى قبول جميع المؤثرات دون تمييز بينهما(١٦).

وتعد نظرية "أفلوطين" نتاجا لهذا التلاقح بين الروح الشرقية، وبين الروح اليونانية. ، وإذا كانت نظرية "أفلوطين" تعد أخر مراحل التفكير اليونانى إلا أنها فى الوقت نفسه تنبىء بتغيير مسار الفكر الجمالى اليونانى، والقضاء على الطابع المميز له، وتمد الطريق أمام الفكر الوسيط.

والموقف الجمالي عند "أفلوطين" لصيق بالموقف الميتافيزيقي والأخلاقي، ذلك أنه في وسعنا الوصول إلى الله عن طريق حبنا للجمال، مثلما نصل عن طريق سعينا إلى الخير الحق. ففي الله تلتقي جميع القيم، ومن مشاركة الأشياء الزمانية في الماهية الإلهية تستمد كل القيم[١٧].

قد اهتم "أفلوطين" بالجانب الأخلاقي واستبعد الرأي القائل بأن الجمال يقوم على التناسق إذ رأى أن الخواص الجسمية البسيطة مثل الألوان والإيقاعات، والسمات الأخلاقية أيضا يمكن فإن تكون جميلة بالرغم من كونها غير متناسقة. فضلا عن ذلك فإن أي موضوع يمكن أن يفقد جماله (كأن يموت شخص ما) دون أن يفقد تناسقه. فالتناسق ليس جوهريا وغير كاف لتحديد الجمال[١٨].

لقد كان عصر "أفلوطين" عصر انحطاط في الفكر الجمالي – القرن الثالث الميلادي – حيث وصل الفكر الجمالي القديم إلى نهايته، ووصل المجتمع العبودي إلى مرحلة الانهيار وقد صور "فردريك انجلز F. Englels" بوضوح الحالة الأيديولوجية لتلك الفترة: (في ذلك الزمن حتى في روما واليونان وبدرجة أكبر بكثير، في آسيا الصغرى وسوريا ومصر، كان الناس يتقبلون دون أدنى نقد خليطا اعتباطيا من أكثر خرافات الشعوب المختلفة فظاظة. وكانوا يضفون على هذا الخليط، رداء من الخداع الديني والشعوذة الصريحة، لقد كان زمنا تلعب فيه المعجزات ونوبات الوجد والرؤى والأشباح والتنجيم والقوة الخفية في الكلمات وغيرها من الهراء الصوفي الدور الرئيسي في حياة المجتمع). وقد ظهر انهيار الفكر الجمالي القديم عند "أفلوطين" – الممثل البارز للأفلاطونية الجديدة[١٩].

ولقد كان نتيجة ذلك أن دخلت الأفكار الدينية بعمق إلى النظرة الجمالية السائدة آنذاك، وقد تبنى "أفلوطين" هذه الرؤية التلفيقية التي تمثل خليطا من الفكر الشرقي القديم والفكر اليوناني سواء في الفلسفة بشكل عام أو في نظرته الجمالية على وجه الخصوص.

فالجمال يتحدد في رأي "أفلوطين" - بالحيوية التي تضفيها النفس على الجسد، أو بمشاركة الموضوع في الطبيعة الإلهية. فالأشياء جميعها تشارك في الله أو في العالم المثالي. والجمال يأتي من هذه المشاركة، أي أنه حضور الماهية الأزلية في عالم الأشياء الزمانية[٢٠].

وقد "تحدد الجمال بالمشكلات الميتافيزيقية والأخلاقية Metaphysical and Ethical Problems ولقد شمل في معالجته الجمال المحسوس، كالجمال المرئي في النحت والعمارة، والجمال المسموع كما في الموسيقى"[٢١].

ومن الجدير بالذكر أن "أفلاطون" قدم مذهبا ميتافيزيقيا يؤكد أولوية العالم المثالي العقلي الذي يتكون من الأقانيم الثلاثة المتدرجة من الواحد إلى العقل، إلى النفس. ورأى أن العالم الحسي قد صدر بطريقة طبيعية عن هذا العالم العقلي أوجدته النفس الكلية. والنفس الإنسانية وإن كانت من طبيعة العالم العقلي إلا أنها بعد سقوطها في العالم الحسي لا تفتأ تسعى جاهدة للعودة إلى موطنها الأصلي[٢٢].

وقد كان اهتمام "أفلوطين" بالقيمة الأخلاقية للموسيقى استمرارا للتيار الأخلاقي اليوناني الذي تأسس على يد "أفلاطون" و"أرسطو"، وإن كان "أفلوطين" قد أقامه على أساس ديني خلافا "لأفلاطون" الذي نهض اتجاهه على قاعدة سياسية[٢٣].

وقد رأى أنه بواسطة الجمال وعن طريقه "يطهر الإنسان روحه، فينتقل بذلك في مدارج الخير واحدا بعد آخر. فإذا كان الإيقاع في الموسيقى مظهرا أرضيا للإيقاع في العالم المثالي، كانت الموسيقى أقدر الفنون على الارتقاء بالإنسان إلى مراق أنقى وأصفى. ولكنه كان بدوره يخشى - مثل "أفلاطون" - من أن يؤدي هذا النبض الإيقاعي ذاته إلى بث الشر في النفوس. ولقد بدأ "أفلوطين" حيث انتهى "أفلاطون" ونسب الخلق الفني إلى قدرة الإنسان على محاكاة المثل الأعلى.

فالوحى يأتى من أعلى، ولا بد أن يكون التكوين المزاجى للموسيقى معينا له على أداء هذه الرسالة فى الحياة[٢٤].

ويؤكد "أفلوطين" إننا نصف "بالجمال كل شىء نرى فيه ذلك الطابع الذى أضفيناه نحن عليه، بفضل اتحادنا بالمبدأ الإلهى"[٢٥]. فجمال الأشياء يعود إلى انعكاس الفكرة الإلهية عليها.

لقد اصطبغت رؤية "أفلوطين" الجمالية بصبغة صوفية. وكان يرى أن الأشياء جميلة من خلال ارتباطها بالأفكار. والجمال الذى تستوعبه المشاعر هو أدنى أنواع الجمال. وكلما تحررت الروح من الجسد كلما زاد جمالها. فالخير هو رأس الأشياء جميعا، وهو أول أنواع الجمال وإدراك هذا الجمال هو الغاية المثلى. غاية أسمى من إدراك جمال الأجسام وفى سبيله يجب التخلى عن السلطة والملك. وما الأجسام الجميلة إلا آثار وصور وظلال وومضات للجمال العلوى، ولرؤية الجمال العلوى يجب أولا تحرير الروح من آثام الجسد. ولقد كانت آراء "أفلوطين" هذه تستبق النظريات اللاهوتية الإقطاعية فى العصور الوسطى.[٢٦] ويعد "أفلوطين" مصدرا رئيسيا لتلك الأفكار التى مازال يتردد صداها لدى الاتجاهات المحافظة فى الجمال وفلسفة الفن.

ولقد كتب "أفلوطين" فى التاسوعات Eneads "هذا الجمال الذى هو الخير أيضا يجب أن يكون موجودا فى الواحد، ويصدر مباشرة منه العقل الأول، ومن العقل الأول تستمد النفس جمالها. أما الجمال فى الأشياء ذات المستوى الأدنى، كالأعمال، والمهن – على سبيل المثال تأتى بفعل يشبه فعل النفس التى تأتى بالجمال الموجود فى عالم الإحساس – ولأن النفس إلهية، ولأنها جزء من الجمال الأول Primal Beauty فإنها تجعل كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلا فى حدود قدرة الشىء على تلقى الجمال"[٢٧].

فانسجاما مع نظريته فى "الفيض والصدور" يضع أفلوطين نظريته فى الجمال الذى هو الخير الموجود فى الواحد، والذى يصدر عنه العقل الأول الذى يهب النفس جمالها، والتى تمنح الجمال للأشياء الأدنى فى حدود تلقى هذه الأشياء له. وبلوغ الجمال الصادر عن الواحد يكون بالصعود إلى الخير الذى ترغب فيه النفوس. فكل من يرى هذا الخير يدرك ما أعنيه (أى أفلوطين) عندما أتحدث عن الجمال. لأن الرغبة فيه تكون بوصفه خيرا، ولكن إدراك ذلك لا يكون إلا للسالكين طريق الفضائل العليا والذين يوجهون قواهم شطرها، وينأون بأنفسهم بعيدا عن الانحطاط. هؤلاء الذين يقدمون للاحتفالات المقدسة فى المعابد، فيخلعون ملابسهم ويدخلون عراة ويجتازون المسلك صعودا إلى الألوهية[٢٨].

فالصعود إلى الخير هو بلوغ أقصى الجمال، والجمال والخير مرتبطان معا، ومع الدين والطقوس الدينية، وبلوغ التطهر الدينى هو بلوغ الخير والجمال.

والواحد هو الجميل، وجمال الأفكار يحتوى على جمال الكون العقلى، والخير الذى يقع وراءه، والخير الأول والجمال الأول يحتلان نفس المكان، وهكذا يكون الجمال دائما (هناك)[٢٩].

وقد كان تأكيدا (أفلوطين) على الصلة بين الخير والجمال دافعا له للقول بلغة قاطعة:

"أننا نجزم أن الطبيعة الخير تشع الجمال We Affirm to Be The Nature of Good Redating Beauty"[٣٠].

وهكذا وضع "أفلوطين" الجمال إلى جانب الخير، وجعل الخير هو الأساس فللخلال الحميدة والفضائل جمالها. ونحن نطرب عندما تسمو نفوسنا على العامل المادى، ونحس بالبهجة والفرح، كما أن محاولاتنا السمو بأرواحنا وتجاوز حدود أجسادنا المادية ليست إلا مظاهر نحاول أن نحقق فيها الجمال. فقد اتحدت القيمة الجمالية بالقيمة الأخلاقية والقيم الدينية.

وإذا كان الخير يشع الجمال، الذى يمثل وجودا حقيقيا، فإن القبح يناقض الوجود من حيث المبدأ. فالقبح شر أولى وتناقضه منذ البداية يكون مع الخير ومع

الجمال أو مع الخير والجمال معا ووحده الجمال - والخير Beauty - Good ووحدة القبح - الشر Ugliness - Evil تتكشف لنا من الوهلة الأولى[٣١].

وبناء على ذلك يكون الفن تعبيرا عن إدراك الخير، أى إدراك مظاهر المبدأ الإلهى فى شيء موجود فى الزمان والمكان - وهو أمر ممكن بالنسبة للفنان بفضل مشاركته بدوره فى هذا المبدأ الإلهى.

فالفنان ينقل فكرته إلى المادة، ويعبر من خلال وسط مادى عن إدراكه لحضور المبدأ الإلهى فى العالم، والجمال - بالضرورة - لا يكون كامنا فى المادة بل فى الصورة التى يضفيها الفنان. فهو ينطق الحجر انفعالاته، ومشاعره، وهى مشاعر لم تنشأ فى نفس الفنان إلا من تأمله لصورة المبدأ الإلهى مطبوعة فى عالم الزمان والمكان[٣٢].

أما الصورة القبيحة فلا تعد فنا - فى رأى أفلوطين - وذلك لأنها تنبع من مصدر غير مصدر الخير، بل مصدرها على النقيض من ذلك - هو الشر.

والفن عند "افلوطين" يتصل بالمحاكاة، غير أن فكرة المحاكاة عنده ليست إلا محاكاة للروح اللا مادية من خلال وسيط مادى أو شبه مادى. كما أنه يرى أن الموسيقى "أشبه بالصلاة إذ أنها تتيح للسامع أن يتحد باللحن، فالصلاة تستجاب لمجرد أن الطرفين يتوافقان مع نغمة واحدة كوتر موسيقى يغمز من أحد طرفيه فيتذبذب فى الطرف الآخر بدوره، وكثيرا ما يؤدى عزف وتر إلى إثارة ما يمكن أن يعد إدراكا فى وتر آخر نتيجة لانسجامهما وتناغمهما فى سلم موسيقى واحد[٣٣].

وهكذا نجد "أفلوطين" من خلال هذا التصور الصوفى الذى يجعل الواحد مصدرا للجمال ويقرن الجمال به، ويجعل القبح مقرونا بالشر يختلف عن "أرسطو" وعن "أفلاطون" فالارتباط بين الجمال والأخلاق عنده - أى عند أفلوطين "ارتباط دينى يضرب بجذورد فى تصور ذى أبعاد صوفية.

وبذلك يكون "أفلوطين" قد أعطى النظرية الأخلاقية فى الجمال التى وضع أسسها "أفلاطون" - دما "مختلفا" من ربطه الجمال بالخير عن طريق نظريته

فى الفيض، ورده الجمال إلى مصدر إلهى، وهـو ما سوف يتردد صداه كثيرا لدى فلاسفة العصور الوسطى.

ولكن هذا الدم لم يكن ليهب الفن الحياة، أو يجعل الجمال أقرب إلى التصور الإنسانى، ذلك أنه يرتد إلى ماض سحيق، ويعد نكوصا عما حققه الفن ونظرياته الجمالية فى العصور اليونانية - رغم أنها كانت محدودة بالظروف والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وغيرها فى تلك العصور.

لقد كانت الدعوة إلى الزهد، واحتقار عالم المشاعر، ورفض العقل وجعل التأمل الصوفى فى المكانة الأولى هى بمثابة نكوص عن مكتسبات الفكر الجمالى العقلانى اليونانى، وفتح الباب أمام غزو الأفكار الدينية المتزمتة لمجال فلسفة الفن والجمال، وربط الفن بالدين بعرى أوثق، وهذا كان نتيجة لتلاقح الأفكار الشرقية مع الأفكار اليونانية.

هوامش الفصل الرابع
التفسير الأخلاقي للفن عند أفلوطين

(١) وونر، ريكس: فلاسفة الإغريق – ترجمة عبد الحميد سليم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٥ – ص ٢٧٦.

وأيضا : أبو ريان، محمد على : تاريخ الفكر الفلسفى – حـ ٢ – أرسطو والمدارس المتأخرة – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – ١٩٨٠ – ص ٣٢٥.

(٢) أبو ريان، مصدر سابق – ص ٣٢٦.

(٣) وونر، ريكس: مصدر سابق ص ٢٧٧.

(٤) المصدر السابق ص ٢٧٧.

(٥) بدوى، عبد الرحمن: خريف الفكر اليونانى – النهضة المصرية – ط٤ – القاهرة – ١٩٧٠ – ص ١٣٠، ١٣١.

(٦) مطر، أميرة : الفلسفة عند اليونان – دار النهضة العربية – القاهرة – ١٩٧٧ – ص ٤٤١.

(٧) بربيه، أميل: تاريخ الفلسفة – (الفلسفة الهلنستية والرومانية) – ترجمة جورج طرابيشى – دار الطليعة – ط٢ – بيروت – ١٩٨٨ ص ص ٢٤٧ & ٢٤٨.

(٨) انظر: مطر، أميرة : مصدر سابق ص ٤٥٦، ٤٥٧.

(9) Rader, M & Jesup, B: Art and Human Values, Prentice – Hall, N. Y. 1976, P. 225.

(10) Ibid: P. 213.

(١١) بورتنوى، ج: الفيلسوف وفن الموسيقى – ترجمة فؤاد زكريا – مراجعة حسين فوزى الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٤ ص ص ٥٦، ٥٩.

(١٢) عن المصدر السابق ص ٦١.

(١٣) هويسمان، دنيس: علم الجمال (الاستاطيقا) – ترجمة أميرة مطر – مراجعة أحمد فؤاد الأهوانى – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – د. ت. ص ٢٧.

(14) Kristeller, P. O. The Modern System of Art, in. (Weiz, M) Ed. Of the Problem of Aesthetics, Macmillan Publishing Co, 2nd Ed. N.Y. 1970. P. 111.

(١٥) هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ – حـ١ – ترجمة فؤاد زكريا – مراجعة أحمد خاكى – دار الكاتب العربى للطباعة والنشر – القاهرة – ص ١٢٢.

(١٦) نفس المصدر – ص ١٢٥.

(١٧) زكريا، فؤاد: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٥ – ص ٢٦٤.

(18) Beardsley, M. C. Hstory of Aesthetics – In Enc. Of Philosophy, Vol. I. Macmillan, Co. LTD., Free Press New York, 1972, P. 22.

(١٩) افسيانيكوف وآخرون: المراحل الأساسية فى تاريخ النظريات الجمالية – ضمن "أسس علم الجمال الماركسى اللينيى – جـ١ – تعريب فؤاد مرعى – دار الجماهير – دار الفارابى" – ط٢ – (دمشق – بيروت) – ١٩٧٨ – ص٤٤.

(٢٠) زكريا، فؤاد: مصدر سابق – ص ٢٦٥.

(21) Kristeller, P. O. : Op. Cit., P. 122.

(٢٢) مطر، أميرة: مصدر سابق – ص ٤٥٥.

(٢٣) بورلنورى، ج: مصدر سابق – ص ٦٩.

(٢٤) نفس المصدر – ص٦٩.

(25) Plotinus: Eneads, Great Book of Westren World (Ed. In Chief Robert Mayncrd Gutchins) Vol. (17), Enc. Britanica, Inc University of Chicago, 1952, P. 24.

(٢٦) افسيانيكوف وآخرون: مصدر سابق – ص٤٤.

(27) Ibid: P. 24.
(28) Ibid: P. 24.
(29) Ibid: P. 26.
(30) Ibid: P. 27.
(31) Ibid: p. 24.

(٣٢) زكريا، فؤاد: مصدر سابق ص ص ٢٦٥، ٢٦٦.

(٣٣) بورتنوري، ج: مصدر سابق – ص ٧٠.

القسم الثانى

التفسير الاجتماعى للفن

الفصل الأول

الفـــن والإنســـان

يعد العمل هو النشاط المميز للجنس البشرى والذى ينفرد به عن سائر الكائنات، ولما كان الفن فى صورة من صور تعريفه يمثل أحد أشكال العمل الإنسانى وتجلياته. ولذا فإن حياة الإنسان إذا كانت قد ارتبطت منذ البدء بالعمل، فهى بشكل آخر قد ارتبطت بممارسة الإنسان للفن[1].

فلقد ارتبط الحس الجمالى بالإنسان وتطور مع تطوره، وكان وثيق الصلة بالعمل، ذلك النشاط الإنسانى المميز، وقد كان "انفصال الإنسان عن العالم الحيوانى وتميزه غير ممكن إلا فى مجتمع، وإننا ندين للعمل الاجتماعى بإحساسنا الجمالى. فالإنسان فى إبداعه الشروط المادية لوجوده، وتطويعه للطبيعة وجعلها إنسانية، وإذ يزيد رحابة أشكال الحياة الاجتماعية ويغيّرها فإنه يصبر نفسه أكثر فأكثر[2].

ولكن من الجدير بالذكر أن "دارون" قد أورد فى كتابه الشهير "أصل الأنواع" مجموعة من الوقائع التى تثبت أن "حس الجمال يلعب دورا لا يخلو من أهمية فى حياة الحيوانات. والحال أنه فى مقدور المرء، إن شاء، أن يستنتج من تلك الوقائع أن أصل حس الجمال يجب أن يفسر بالبيولوجيا. وأن ربط تطور هذا الحس لدى الكائنات البشرية باقتصاد المجتمعات التى يعيشون فى كنفها، وبهذا الاقتصاد وحده، أمر غير مقبول، وينم عن قدر من ضيق التفكير"[3].

فقد رأى "دارون" أن الجمال ليس حسًا أو شعورا قاصرا على الجنس البشرى، وإنما يبدأ مع الحيوانات الدنيا. "ودارون" فى هذا يرتكز على مادية

بيولوجية ولعل ما يجعل نظريته الجمالية ذات أهمية، هو ذلك التأثير الواسع والمطرد لنظريته في البيولوجيا والتي كانت ثورة قلبت عالم البيولوجيا رأسا على عقب ووسمت العلم الحديث بميسمها سواء كان علما طبيعيا أو إنسانيا. فقد حاولت معظم العلوم بعد ظهور نظرية "دارون Darwin" أن تتكامل معها، وأن تتسق مع منطقها، وأن تستعير منهجها، وفي أسوا الظروف كانت رد فعل ضدها خاصة لدى اللاهوتين ومفكري المثالية.

يكتب " دارون" في أصل الأنواع:

"حس الجمال، يقال أن هذا الحس خاص بالإنسان.. ولكن حين نرى طيرا ذكرا ينشر بزهو ريشه البهيج وألوانه الأخاذة أمام الأنثى، بينما لا تقوم الطيور الأخرى، الأقل حظًا منه، بأي عرض من ذلك القبيل، يتعذر علينا ألا نقر بأن الإناث تعجب بجمال الذكور. وأن النساء في جميع البلدان يتجملن بذلك الريش، فلا مجال للممارا‌ة إذن في جمال تلك الزينة. إن العصافير التي تعرف باسم (الضريسى) وبعض العصافير الأخرى تصف بقدر كبير من الذوق أشياء براقة لتزين بها أعشاشها وأماكن اجتماعها وفي هذا برهان مؤكد على أنها تشعر، ولا بد بقدر من المتعة في تأمل تلك الأشياء، وكذلك الحال فيما يتعلق بتغريد الطيور. فالألحان العذبة التي يصدح بها كثير من ذكور العصافير خلال فصل الحب تحظى بكل تأكيد بإعجاب الإناث. ولو كانت الإناث عاجزة عن تقدير الألوان الرائعة والزينات وأصوات الذكور، لكان ذهب هباء الغناء وكل الاهتمام اللذين يتحمل مشقتها الذكور لعرض مفاتنهم أمام الإناث، وهذا ما لا يمكن التسليم به. وأنه ليعسر علينا، كما أظن، أن نفسر البهجة التي تدخلها بعض الألوان وبعض الأصوات المتناغمة بقدر ما يعسر علينا تفسير المتعة التي توفرها لنا بعض الأطعمة والروائح... ومهما يكن من أمر ... فمن المؤكد أن الإنسان وكثيرا من الحيوانات تهوى الألوان نفسها، والأشكال البهيجة نفسها

والأصوات نفسها"[٤] بل وقد أضاف دارون "بأن الشعور الجمالى Aesthetic Feeling ليس قاصرا على الإنسان والحيوانات الدنيا معا. فالحرشفيات – Chlamydosauria لديها القدرة على تذوق الجمال، وإناث الطيور تستحسن الألوان الزاهية والأصوات الجميلة والصافية لدى ذكورها"[٥].

وهكذا فإن دارون يرى أن الحرشفيات والحيوانات بمختلف أنواعها تحس بالجمال وتتذوقه كالإنسان تماما، بل ويغلب على مشاربها الاتفاق مع المشارب البشرية، فالطائر أو أى حيوان يتمتع بذوق جمالى رائع وإلا ما كان مبررا أن ينشر الطاووس ريشه ومفاتنه أمام أنثاه، وإلا كان ذهب مع الريح – على حد قول "تشارلز دارون" – ذلك الغناء الطروب، بل وفوق ذلك فإن الجمال لم يخلق لكى يشبع مشاعر الإنسان الجمالية ورغباته، ولم تكن له صلة البتة بالإنسان، ذلك أن كثيرا من الموضوعات الجمالية قد ظهرت قبل الإنسان بوقت طويل وفقا لنظرية التطور.

"فالطبيعة لم تبدع الزهور لكى تهب الإنسان منظرا بديعا ولكن لكى تثير انتباه الحشرات التى تعمل على تكاثرها (أى الزهور). وبكلمات أخرى فقد ظهرت الزهور على الأرض مبكرة عن ظهور العيون الإنسانية والطبيعة لم تنتج المحارات الجميلة، وشجرة الميلاد، والتوت البرى، وغيرها من أجل الإنسان، فهى كأى شئ حى كل ما يهمها فوق كل اعتبار هو توالدها الذاتى Self Reproduction[٦].

إن "داروين" الذى أكد على استقلال الجمال عن الإنسان، بل على سبق الموضوع الجمالى عليه إنما يرد على الجمال المثالى الذى يحاول البرهنة على تخلق الجمال الذاتى فى الإنسان إذ يعتبر الجميل "تجل محض لماهية الإنسان الروحية Man's Spiritual Essence"[٧].

ولكن إذا كان الإنسان لا يستطيع إنكار ميله نحو جمال الطبيعة فهل يمكن أن يكون الجمال موضوعيا أيضا، أى فى استقلال تام عنه؟

يكتب "*فيكتور رومانينكو Victor Romaneniko*":

"لابد أن تكون تلك الصفات والخصائص والسمات الخاصة، وقيم الحياة المعاصرة التي ندعوها قيمًا جمالية Aesthetic Values وجدت قبل الإنسان وفي استقلال تام عنه وقبل أن يتعلم الإنسان كيفية استيعابها، ويضع مقياسا خاصا بها ويسميها، ويعيد إنتاجها بوعي وقصد من أجل هدف اجتماعي محدد"[٨].

إن ما يود أن يؤكد عليه "رومانينكو" هو الموضوعية المطلقة للقيم الجمالية، وكون الجمال لا علاقة له بالذات الإنسانية، وإن هذا يأتي متسقًا مع نسق "دارون" التطوري الذى يرى أن النباتات وجدت قبل الحيوانات، وبالتالي قبل الإنسان – أعلى الحيوانات – بأزمنة سحيقة. ولذا فما هو المبرر الذى على أساسه نقول بأن الجمال إنساني، إذا كانت الأشياء الجميلة قد وجدت قبل الإنسان بأزمنة بعيدة؟

تُرى هل على يكون "دارون" ورومانينكو" قد أصابا لب الحقيقة بهذا، أم أن الجمال وثيق الصلة بالإنسان، وبعيد كل البعد عن عالم الحيوانات الدنيا؟!

يقول "إيفان استاخوف Ivan Astakhov": إن "دارون" لم يكن يعى الحقيقة التى ترى أنه إلى جانب قوانين الطبيعة توجد قوانين تاريخية اجتماعية Socio Historical Laws وإلى جانب المشاعر الحيوانية توجد مشاعر إنسانية صرفة[٩].

بل ويؤكد بأن "دارون" لم يكن يسوق عبارته عن تذوق الحيوانات للجمال عرضا وإنما أكد ذلك عندما قال أيضا: "وعلى نفس المنوال بأن لدى الحيوانات المختلفة إحساس ما بالجمال، رغم أن إعجابها ينصب على موضوعات متباينة"[١٠].

وهكذا بينما يدافع "رمانينكو" عن رأى "دارون" نجد أن "إيفان استاخوف" ينبرى للرد عليه، والذى لا نظن أنه إلا مردد لآراء "بليخانوف" الذى

بدأ بالرد على وجهة نظر "دارون" فى محاولته لتأسيس "علم جمال علمى" على حد تعبيره.

فإذا كانت البيولوجيا لا تفسر لنا رؤيتنا الجمالية – على حد قول "بليخانوف" – فإنها لأشد عجزا عن أن تفسر لنا تطورها التاريخى، وإن كان هذا يعارض رأى "دارون" الذى يكتب"ليس حس الجمال فيما يختص بالجمال لدى المرأة عند العروق المختلفة، ويتماثل حتى عند الأمم المنحدرة من عرق واحد، وإذا بنينا حكمنا بالاستناد إلى بشاعة الزينة التى تعجب بها أكثر المتوحشين، والموسيقى التى لا تقل عنها فظاظة، فقد يجوز لنا أن نستنتج أن الملكات الجمالية لدى المتوحشين لم تبلغ درجة التطور لدى بعض الحيوانات كالطيور مثلا"(١١).

ويستشهد للرد على "دارون" بجزء من نفس الفقرة أيضا "إيفان استاخوف" ويضيف "بليخانوف" باقتباسه لنص من الطبعة الإنجليزية الأولى (لأصل الأنواع): "بيد أن تلك الأحاسيس، أى الجمالية، ترتبط عند الإنسان المتمدين ارتباطا وثيقا بأفكار معقدة ومجموعة من الخواطر". ويعلق "بليخانوف" على ذلك بقوله: إنها تردّنا من علم الحياة إلى علم الاجتماع، كما أنه إذا كان الذوق الجمالى لدى الأمم المنحدرة من عرق واحد – كما يرى "دارون" متباينا، فمن الواضح أن البحث عن أساس بيولوجى له يعتبر دون جدوى(١٢).

ويقول "استاخوف" : مؤكدا نفس الرأى : وما ينبغى أن نلاحظه هو أن هذا الرأى لا يمكن أن يكون صائبا ومتسقا مع مبادىء المنهج العلمى التاريخى، أو مع نظرية التطور التى أنجزها دارون نفسه"(١٣).

فمما لا شك فيه أنه وفقا لنظرية "دارون" فى التطور يجب أن يكون حس الإنسان البدائى Primitive Man الجمالى أرقى من حس أى من الحيوانات، فإذا كانت موسيقى الإنسان البدائى بشعة تثير النفور. فهذا لا يعنى أن إحساسات البدائيين – على حد قول إيفان استاخوف- أقل تطورا من الحيوانات الدنيا. وإنما

ذلك يعنى أن هذه الاحساسات لم تقطع شوطا بعيدا فى التطور لدى البدائيين، فى حين تفتقر إليه الحيوانات كل الافتقار.

ويقدم "بليخانوف" مثالا، من أجل توضيح هذه الفكرة، فيكتب:

"من المعلوم أن جلود الحيوانات ومخالبها، وأنيابها تلعب دورا بالغ الأهمية فى حليّ الشعوب البدائية. فكيف نفسر ذلك؟
أبتركيب خطوط تلك الأشياء وألوانها؟

كلا إن القضية هنا غير ذلك تماما، فحين يتحلّى المتوحش بجلد نمر ومخالبه وأسنانه، أو بجلد ثور برى ماهر وقرونه، فإنه يرى فى هذه الحلى آية مهارته الخاصة وقوّته الذاتية. فماهر من تغلب على خصم ماهر، وقوى من يجندل خصما شديد البأس. ولربما خالطت ذلك بعض الخرافات والمعتقدات الباطلة.

يقول "سكولكرافت": "إن قبائل الهنود الحمر التى تعيش فى غرب أمريكا الشمالية تثمن أكثر ما تثمن من الحلى المصنوعة من مخالب الدب الأشهب، وهو أضرى الوحوش فى غرب أمريكا الشمالية التى يتصارع وإياها ويؤمن المحارب الهندى الأحمر أن شراسة الدب الأشهب وضرواته تنتقلان إلى من يتحلى بمخالبه، وهكذا يستخدم الدب الأشهب كما يلاحظ "سكولكرافت" حلية وتعويذة فى آن معا"[١٤].

والأمر الذى له دلالته هو أن "دارون" نفسه لم يعتبر تفسيره لطبيعة الإحساس الجمالى تفسيرا مقنعا، أو تفسيرا مانعا جامعا، فهو يقدم الملاحظة الآتية، فى كتابه أصل الأنواع The Origin of Species.

"إن الكيفية التى وجد عليها الإحساس الجمالى فى صورة بسيطة. تلك التى تعنى تقديم نوع من البهجة عبر ألوان معينة، وأشكال أو أصوات قد تطورت بداية فى عقل الإنسان والحيوانات الدنيا هى موضوع شديد الالتباس"[١٥].

إن هذا يوضح إلى أى مدى يمكـن أن نمضى مع "دارون" فـى تصوره - خاصة إذا كان تصورا نظريا صرفا - وإن كان "دارون" قد أخطأ هنا فإن "بليخانوف" يرى أنه لا تعارض بين (الدارونية) فى العلوم البيولوجية وبين الماديـة التاريخية فى العلوم الاجتماعية بل إنهما متكاملتان، فقط يختلفان فى المجال، إذ يكتب:

"لا يمكن لأعمالنا أن تقوم مقام ما أنجزه "الدراونيون" لنا، كما أنه لا يمكن لأروع اكتشافات الدارونيـة أن تقوم مقام أعمالنـا، فأقصى مـا تستطيعه هـو أن تمهد السبيل لنا مثلما تمهد الفيزياء السبيل للكيميـاء دون أن تقلـل أعمـال الفيزيـائيين مـن أعمال الكيمائيين"[١٦].

إن "تشارلز دارون" يقدم نظرية فى الجمال ترتكـز علـى البيولوجيـا مؤكـدة علـى أمريـن همـا جـدّ مـترابطين، فموضوعيـة الجمـال، أى اسـتقلاله عـن الإنسـان، استقلالا يصـل إلى حـد أن جمـال الطبيعـة الموجـودة قبـل الإنسـان وفقـا لنظريـة التطور، أمر جد مقبول، فالزهور والطيور والحيوانات الجميلة الصوت أو الصورة إنما وجدت قبل مجىء الجنس البشرى إلى الحياة بأزمنـة بعيدة، أما الأمر الثانى، وهـو المعضلة التـى حـاول "استاخوف" وكذلـك "بليخـانوف" حلّها وهـى أن الحيوانات تتذوق الجمال.

وإذا كان "دارون" قد وضع نظريته على أسس بيولوجية فإن الردّ عليـها مـن قبـل هذيـن المفكريـن يكـون علـى أسـس اجتماعيـة الجمـال وبالتـالى إنسـانيته. إن الزهور، وجمال الطبيعة وفقا للدارونية - والتـى لا ينكرهـا "بليخـانوف" نفسـه وإنمـا يجعل مجالها مختلفا عن مجاله - قـد وجـدت قبـل الإنسان، مـا فـى ذلـك مـن شـك. ولكن الرؤيا الجماليـة والحـس الجمـالى، هـل يحكمهمـا الوجـود الإنسـانى؟ هـل هـو الذى يشرطهما، أم أنهما مطلقان منه يحلقان بعيدا عنه؟

إنها معضلة أخرى يطرحها "دارون" والمعارضون لأفكاره، وقد كانت تناقضات "دارون" ذاته وما يمكن أن يقدمه "بليخانوف" من أفكار وردود تمثل جانبا أساسيا من الردود على "دارون" فى ذلك، أى نظريته البيولوجية.

إن الحس الجمالى مقعد ولا يمكن الوصول إلى تفسير له بسهولة، فإذا كانت الأسس التى تقوم عليها نظرية "دارون" بيولوجية بحتة - فلماذا يختلف الحس الجمالى لدى الأمم المنحدرة من عرق واحد؟

لابد إذنْ من وجود سبب آخر، ولعله يكون سببا إنسانيا واجتماعيا بحكم أن الإنسان كائن اجتماعى.

كذلك يكتب "بليخانوف" : "لدى قبيلة "باثوكا" فى "الزامبير" الأعلى يعتبر الرجل الذى لم تخلع قواطع فكه الأعلى قبيحا.

فما منشأ هذا التصور عن الجمال؟

لقد تكوّن هو أيضا نتيجة لترابط أفكار معقدة، ويجد تفسيره فى رغبة "الباثوكا" فى محاكاة الحيوانات المجترة. قد يبدو لنا ذلك عسير الفهم، لكن دهشتنا ستقلّ حين نعلم أن تلك القبيلة تقوم بتربية الأبقار والثيران، وأن هذه الحيوانات (مؤلهة) تقريبا فى تلك البلاد والجميل فى هذه الحالة أيضا هو الثمين، والمدركات الجمالية تتولد عن نسق مغاير من الأفكار"[١٢].

إن الجمال ينشأ عن بناء معقد، فالحياة الاجتماعية مرتبطة بطقوس دينية، وعادات، وتقاليد معقدة وهى التى تقرر ما هو جميل، وأن هذا هو الذى يدفع النساء فى عديد من الشعوب الإفريقية إلى الدأب من أجل زيادة عدد الحلقات الحديدية فى الأيدى والأرجل ولا ريب فى أن ذلك مرهق جدا - على حد قول "بليخانوف" - ولكن ما السبب؟ أن الحديد لدى هذه القبائل أثمن المعادن ولذلك فإن زيادة عدد الحلقات يوحى بزيادة الثراء.وإذن "فالواضح أن المسألة هنا ليست

حمال الحلقات بل مسألة فكرة الثراء المقترنة بها"[18]. بل وأكثر من ذلك، فنحن نجد أن الزنجيات الثريات" تنتعلن أخفافًا تقضى الزيادة فى التظرف والخيلاء ولا تتسع للقدم كلها مما يجعل السير وئيدا وعسيرا، والسير يكون أشد إغراء فى نظر هن بقدر ما يكون كسولا متعثرا"[19].

إن هذا يفسر لنا سلوك الزنجيات الفقيرات اللواتى يعملن، فهن لا ينتعلن ذلك النوع من الأحذية، وإن سيرهن عادى طبيعى، ولا يتأتى لهن أن يسيرن سير الثريات المدللات فالثّريات المدللات وقتهن بلا ثمن نظرا لا نعتاقهن من ضرورة العمل. فالجمال هنا وثيق الصلة بالطبقة الاجتماعية، كما فيؤكد، "بليخانوف". وقد أورد عددا وفيرا من الأمثلة التى تؤيد فرضيته هذه. فهو يرى أنه إذا كان الإنسان المتمدين المدرك لكونه مخلوقا أعلى ينفر من مقارنته بالحيوانات الأدنى، إلا أن تلك المقارنة يدأب عليها ويغالى فيها الإنسان البدائى، وإذ توجد شعوب تضفر شعرها على نحو يجعله أشبه بالقرون، وذلك لأن هذا النزوع إلى التشبه ومحاكاة الحيوانات وثيق الصلة بالمعتقدات الدينية، فإننا "لن نفهم هؤلاء الناس إلا حين نعزم على النظر إليهم على أنهم نتاج حياة القنص. فالشطر الأعظم من تجربتهم يرتبط بعالم الحيوان، وعلى هذه التجربة يقوم تصورهم عن العالم وهذا ما يفسر لماذا يقتبسون نماذجهم الجمالية، برتابة عنيدة. من العالم الحيوانى. ويمكن القول أن فنهم الغنى إلى حد متوحش، يقوم بتمامه على حياة القنص"[20].

يقول "إرنست غروس" : "إن النماذج التريينية، التى تقتبسها القبائل القانصة من الطبيعة تؤخذ من الأشكال الحيوانية أو 'الإنسانية وحدها دون سواها.إنها إذن الأشكال التى لها عندها أكبر قدر من الفائدة العملية. ويترك القناص بالقبائل البدائية للنساء أمر قطف النباتات على اعتبار أن هذه المهمة من نوع أدنى، ولا يوليها أى اهتمام، مع أنها ضرورية هى الأخرى لحياته وهذا ما يفسر لنا لماذا لا نلقى فى فنه التزيينى أدنى أثر من نماذج مقتبسة من مملكة النباتات، بينما تكثر هذه النماذج

فى الفن الزخرفى للشعوب المتمدينة، وحين تحل نماذج مقتبسة من مملكة النباتات محل الزخارف المأخوذة عن مملكة الحيوانات، ينبغى أن نرى فى ذلك إشارة إلى حدوث أعظم تقدم فى تاريخ الحضارة، نعنى أن القنص قد أخْلى الساح للزراعة"[٢١].

إنّ الفن بهذه الطريقة يعكس أهم المؤثرات فى الحياة الاجتماعية، ويعكس بالضرورة وفقا لذلك حالة القوة الإنتاجية، ففن المجتمع البدائى المعتمد على القنص يقوم على أساس هذا الشرط من التطور البشرى، كما يرى "غروس"، ولم يكن ممكنا أن يعبر الجسر إلى المملكة النباتية دون أن يتخلى عن أصله القديم (القنص) لصالح الزراعة. وأن هذا يعبر بأعلى صوره عن علاقة وثيقة بين الفن والحياة الاجتماعية، وبالتالى يرد ضمنا على النظرية البيولوجية.

لقد توصلنا، وفقا لاستنتجات "بليخانوف" وأمثلته الكثيرة التى اقتبسنا بعضا منها إلى أن الفن فى المجتمعات الإنسانية، لا يعتمد على العرق الذى ينحدر منه الشعب الذى يمارس التذوق الجمالى أو الفن. بل يعتمد بالضرورة على حالة القوى الإنتاجية وبالتالى على الأوضاع الاجتماعية. وأن البيولوجيا تخلى السبيل إلى علم الاجتماع. لكى يبدأ بدراسة الفن فى صلته بالحياة الاجتماعية بل ولقد أكد "كارل ماركس". وفرديك انجلز على أن العمل هو مفتاح التاريخ البشرى فالناس إنما يشكلون تحت تأثير العمل وهم النتاج الذاتى لهذا العمل، ويرى "ماركس" "أن إثراء الشعور الإنسانى والقدرات المختلفة الوثيقة الصلة به قد تطورت تحت أشكال العمل المتباينة"[٢٢].

وقد تكونت أعضاء الحس فى الإنسان، وكذلك المشاعر الإنسانية نتيجة لتطور العمل، فلكل الحيوانات عيون "ولكن الإنسان فحسب يمكن أن يحس الجمال بموضوع ما. وجميع الحيوانات لديها أعضاء سمعية، ولكن الإسان فحسب

هو الذى لديه الأذن الموسيقية. فتكون أعضاء الحس الخارجية إنما هو نتيجة لكل التاريخ العضوى للعالم، بينما تكون المشاعر الروحية هو نتاج لتاريخ العمل"[٢٣].

فالإنسان المعاصر يبدو كأعلى مرحلة من مراحل التطور البشرى، وهو بذلك يكون حاصلا على ما لم يحصل عليه أسلافه، فهو يتغنى بالشعر والموسيقى، ويعرف الرقص والتصوير والسينما وغيرها من الفنون.

وقد أوضح "استاخوف" لماذا يدهش بعض الباحثين – على سبيل المثال "ريناش" و "بليخانوف" لأنه لا يوجد فى الإنسان البدائى ما يجعله يعبر عن حب للطبيعة، قائلا : "إن البحث عن حب الطبيعة فى العالم الروحى لدى الإنسان البدائى Primitive Man لا جدوى منه، بسبب بسيط هو أن الشعور لم يكن قد ظهر بعد. وهؤلاء الذين يواصلون البحث أناس يرفضون الإقلاع عن مفهوم مختلف، وهو المفهوم الذى يرى فى الإنسان البدائى إنسانا له وجود بكامل التطور الروحى للإنسان الآن"[٢٤].

وقد أوضح "ماركس" وانجلز فى الأدب والفن" أن تشكيل الحواس الخمس هو من عمل التاريخ كلّه للعالم حتى الآن"[٢٥].

"فليست الحواس مجرد ثقوب فى الجسم من خلالها تصب الاحساسات، فهى أولا وقبل فكل شىء أفعال للطبيعة تقع على الجسم، وهى أيضا أوجه نشاط للجسم نفسه تشتمل على تآزر العينين والأذنين والجلد واليدين واللمس، واستخدام الأشياء لتغييرها "وهذا ما رآه" سيدنى فنكلشتين"[٢٦] بعد أن قرر أن للفن البدائى (شكلين): شكل خاص بالنفع والشكل الآخر للفن هو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية، وقد ظهر هذا الشكل أيضا فى العصر الحجرى القديم للسيطرة على قوة الطبيعة. وهى محاولة قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى إنما تمنح الإنسان قوة للتغلب عليها"[٢٧].

إن الفن في المجتمع البدائي يرتبط ارتباطا مباشرا بالعمل – من حيث هو عمل – والذى يكون النسيج الكلي للحياة الاجتماعية. فليست الطقوس السحرية جزءا من تنظيم حياة القبيلة فحسب، بل تباشر حتى الحرف الفنية على أساس اجتماعى أيضا، والأمر كما كتب "جوردن تشيلد" : "تقاليد الحرفة المهنية ليست تقاليد فردية بل تقاليد جمعية، وإن خبرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم بلورتها في شكل موحد"(٢٨).

إن موضوع الفن هو (الإنسان)، وفهمنا للفن البدائي على أنه مجرد أوانٍ أو أدوات وأسلحة موضوعة على رفّ في متحف إنما يبعدنا كثيرا عن الحقيقة، وإلا لماذا يحرك الفن المشاعر تحريكا عميقا وهو منفصل عن الإنسان؟

أما في المجتمع البدائي فقد كان "من المستحيل تحقيق العنصر الإنساني تحقيقا كاملا فالعالم محوط بالغموض وكان التفكير في الحيوانات يتم على أساس إنها "إنسية" أكثر من الإنسان كأن يتم التفكير في الأشجار والنباتات والأرض والشمس والرياح والأمطار والأنهار على أنها أكثر إنسيّة من الإنسان وأنها تجسد الأرواح التى تفوق الواقع الإنساني، وكان على الخطوات الأولى في المعرفة أن تكون لها السيطرة الكاملة على مواد الطبيعة الفيزيائية وفرض التشابه الإنساني على القوى الطبيعية"(٢٩).

ولقد كان على الإنسان أن يخطو خطوة أوسع، وهي الكشف عن التقنية، وعن وسائل جديدة يستطيع أن يفرض بها سيطرته على الطبيعة حتى يصبح عمله أكثر إنسانية. فتطوير العمل تطوير للإنسان: "فالإنسان نتاج العمل، والجمال نتاج للعمل الإنساني. والحيوان يشكل الأشياء وفقا لمعيار واحتياج النوع الذى ينتمي إليه، بينما يعرف الإنسان كيف ينتج وفقا لمعايير كل نوع؛ ويعرف كيف يطبّق في أى مكان المعيار الخاص بكل موضوع، ولذا فإن الإنسان يشكل الأشياء تبعا لقوانين الجمال"(٣٠).

ولقد أوضح "سيدنى فنكلشتين" بأن المشكلة هنا هى أن الحس الجمالى فى المجتمع البدائى كان مرتبطا بأصول طقسية واجتماعية، هى بالضرورة شديدة التخلف إذا قورنت بشروط الإنسان المتمدين، ولعل هذا هو سر الغموض فى التذوق للنشازات الصوتية وارتباط الإنسان بالمملكة الحيوانية بعيدا عن أنسنة العالم الطبيعى، وعن المملكة النباتية شديدة الثراء بالموضوع الجميل.

ولعله يتضح إذا كان "دارون" يرى أن الجمال موضوعى فى الطبيعة ومستقل عن الإنسان ووجد قبل أن يوجد، وزاد على ذلك بقوله باستمتاع الحيوانات بالجمال وتذوقها له، فإن الرد الذى وجهه له "بليخانوف" حول التناقض الصارخ الذى وقع فيه "دارون" عندما رأى أن البدائيين يكادون لا يرقون فى تذوقهم للجمال إلى تذوق الحرشفيات، والطيور كذلك فى ربطه الجمال بالواقع الاجتماعى – أى "بليخانوف" – يصبح ناقصا، دون أن يكمله "استاخوف" الذى دفع المسألة إلى أبعد من ذلك مناقضا رأى "بليخانوف" حيث رأى أن نسبة خصائص روحية للبدائى أمر لا جدوى من ورائه "فالبنسبة للإنسان البدائى، الذى بدأ يكتسب الشعور بنفسه وبيئته – أى بالطبيعة – بالكاد لم تكن الطبيعة تبدو له كشىء جميل. وليس لنا أن نتوقع منه ذلك. ولم يكن حب الطبيعة ذا بال فى تلك المرحلة بل ولا الافتتان بجمالها أيضا. وخليق بأولئك الذين يرون فى عدم التعلق بالطبيعة نقصا روحيا فى الإنسان البدائى أن يكرسوا جهودهم أولا إلى العيوب والنقائض التى تدخل مناهجهم المطبقة فى دراساتهم لما قبل التاريخ"[٣١].

ولعل هذا يفسر أكثر، أو يلقى الضوء، على رأى "بليخانوف" الذى يرى الجمال منسوبا للتطور الاجتماعى ولحالة الإنسان وللقوى الإنتاجية، ويضيف بأن ذلك نتيجة لنسيج معقد من الأفكار تدخل فيها أمور دينية وطقسية، وغيرها. فإن البدائى لم يكن، ويستحيل أن يكون، قد رأى الجمال كما نراه الآن – أى كما يراه الإنسان المتحضر فى أعلى مراحل تطوره – فإن كان يدير ظهر للزهور، فذلك لأنه

يرى ما هو أكثر فائدة منها بالنسبة له أو بمعنى أدق، ما يلعب دورا أخطر بالنسبة لحياته الروحية واليومية، فنحن الآن قد ننفر من "المرأة التى تمشى الهوينى كما يمشى الوجى الوحل – التى رآها الأعشى" أجمل النساء – أو من "الكعاب الرداح" لدى "الشريف الرضى"، وننصرف إلى مقاييس جمالية معاكسة ومضادة لها، ولكن ذلك إذا وضع فى شروطه الاجتماعية فإنه يكون مفهوما، فالمرأة الكسولة، المتبطرة عن العمل، البدينة، جميلة لدى الطبقات الغنية التى انفصلت عن ضرورة العمل، والتى ترى فى العمل مهنة من مهن العبيد، ولكنها أى هذه المرأة لن تكون جميلة لدى الطبقات التى تعمل وتكد، وتجد نهايتها فى التبطر والكسل. والمرأة من هذه الطبقات الكادحة تكون جميلة متى كانت عفية قوية تتمتع بالخفة والرشاقة والصحة الجيدة نتيجة للعمل (غير المضنى).

وقد كان فصل "كارل ماركس" : فى مسألة علاقة كل من الإنسان والحيوانات الأخرى بالعمل، وتفرد الإنسان بتشكيل الأشياء، وفقا لقوانين الجمال،إنما يد حض فكرة "دارون" عن تمتع الحيوانات بدرجة راقية من التذوق الجمالى، بل وربط (ماركس) لتطور الحواس بتطور العمل الاجتماعى إنما يؤكد فكرته. وقد أكد "إيفان أستاخوف" "أن الحيوانات ليس فى وسعها إبداع أى مفهومات جمالية، أو أى مفهومات من أى نوع آخر فجميع أنواع المفهومات تتعلق بمقولة المنطق المجرد Category of Abstract Logic يعبر عنها بالكلمات، وباللغة التى يعتبرها "بافلوف" Pavlov حقيقة النظام الإشارى الثانى Second Signal System الذى لا تمتلكه الحيوانات، فالشكل اللغوى للتفكير يمثل انتقال التفكير الحيوانى إلى الشعور الإنسانى Human Awareness"(٣٢).

ولكن رغم هذا كله، لماذا ينشر الطائر الذكر (الطاووس) ريشه أمام أنثاه أو يناديها بصوت جميل (ذكر الحمام) مثلا؟

هل هذه مجرد إشارة غريزية؟ أم أن الطائر يملك حسا جماليا؟

لقد ربط "كارل ماركس"، العمل والفن معا، ذلك "أن الكائن السابق على الإنسان والذى أصبح فيما بعد إنسانًا إنما مكّنه من ذلك أن له عضو خاصا – هو اليد – يستطيع به أن يتناول الأشياء ويمسكها"(٣٣).

وكذلك يقول "جوردون تشيلد" فى كتابه (قصة الأدوات): "إنّ الناس يستطيعون أن يصنعوا الأدوات لأن أقدامهم الأمامية تحولت إلى أيدى، ولأنهم يستطيعون أن يحددوا المسافات بدقة تامة. إذ ينظرون إلى الأشياء بعينين، ولأن لهم جهازا عصبيا مرهفا وعقلا مركبا يمكنهم من التحكم فى مركز اليد والذراع وتوجيه هذه الحركة وتصحيحها، وفقا لما تمليه الرؤية الدقيقة بالعينين، ولكن ليست هناك غريزة موروثة تمكن الناس من صنع الأدوات، واستخدامها، فذلك أمر ينبغى أن يتعلموه بخبرتهم – عن طريق التجربة والخطأ"(٣٤).

وهكذا يتضح أن الفن وثيق الصلة بالحياة الإنسانية، وأن التذوق الجمالى قد تطور بتطور الإنسان وارتقى بارتقائه، وكان ذلك نتيجة للعمل الذى طور الإنسان والذى بدونه ما كان يمكن أن يحدث أى تطور يذكر.

وإذا كان الجمال نتيجة إنسانية، بمعنى أن التذوق الجمالى نتج عن طريق الإنسان وهذا ليس ضد أن الجمال موجود فى انفصال واستقلال عند الإنسان بدرجة ما، وذلك بمعنى أن الفن نتيجة للعمل؛ أى أن إبداع القيم الجمالية كان يتم جنبا إلى جنب مع اكتشاف الإنسان للعمل وتطوره وتطوير العمل للإنسان نفسه، وبالتالى فإن المعايير الجمالية إنما هى معايير إنسانية، لأن الجمال يقع تحت قائمة المفهومات، والتى بدورها تخضع للمنطق والذى هو بالضرورة – إنسانى.

أما كون الحيوان يستمتع بحس جمالى فذلك يعوزه الكثير من البرهان. وأما الصوت الجميل أو نشر الريش، لا يعدو أن يكون نداء غريزيا قريب الشبه بما وصل إليه "بافلوف" فى تجربته عن الكلب والجرس والطعام، بمعنى الارتباط الشرطى.

وهنا نخلص إلى أنه إذا كان الجمال الطبيعي قد وجد قبل الإنسان - وفقا لـ "دارون" فإنه على عكس ما وصل إليه "دارون" انتظر حتى يأتي الإنسان ليحكم بأنه جميل، وبأي درجة.

أو بالأحرى انتظر حتى يتطور الإنسان ويتطور معه الحكم الجمالي، ثم كان الإبداع الجمالي وهذا هو الأهم – بمعنى ما نراه الآن – فنا والذي كان لا بد أن يكون إنسانيا لأنه أولا يرتبط بالعمل وثانيا لأن العمل لابد أن يكون إنسانيا لأن الإنسان هو الكائن الذي يمتلك مخا Brain متطورا، وعقلا قادرا على الإبداع والتأمل.

هوامش الفصل الأول

الفن والإنسان

١- فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – ١٩٧١– ٢١.

2- Romanenko, Victor: The Beauty of Nature, Translated by: Bernard Isaace, In (P.:oblems of Modern Aesthetics), Progress Publishers – 1st. Printing & Moscow1969, P. 126.

٣- بليخانوف، ج: الفن والتصور المادى للتاريخ – ترجمة جورج طرابيشى – دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت – ١٩٧٧ – ص٦٣.

٤- دارون، تشارلز: اصل الإنسان والاصطفاء النوعى، الترجمة الفرنسية، باريس ١٨٨١ ص٩٨ عن: بليخانون، ج: المصدر السابق ص٣٦،٣٧.

5- Astakov, Ivan: The Relationship between An Object and Aesthetic Feeling– Translated by: Bragan Been, In (Problems of Progress Publishers), 1st. Printing – Moscow – 1969 P. 158.

6- Ibid.: p.p. 158 & 159.

7- Romanenko, Victor: The Beauty of Nature, Op. Cit., p.125.

8- Ibid.: P126.

9- Astakov, Ivan: Op. Cit., p.150.

10- Drawin, Charles: The Descent of Man; London, 1875, P. 99 & See,: Astakov, Ivan: Op. Cit., p.159.

١١- دارون، تشارلز: اصل الإنسان والاصطفاء النوعى، الترجمة الفرنسية، باريس ١٨٨١ ص٩٨ وما بعدها، عن: بليخانوف، ج: الفن والتصوير المادى للتاريخ، مصدر سابق ص٦٥.

١٢- عن: بليخانوف، ج: المصدر السابق ص٦٥.

13- Astakov, Ivan: Op. Cit., p.159.

١٤- عن: بليخانوف، ج: المصدر السابق ص٦٥.

15- Astakov, Ivan: Op. Cit., pp. 160, 161.

١٦- بليخانوف، ج: المصدر السابق ص٦٨.

١٧- شرنيفورث، ج: "في قلب إفريقيا ١٨٦٨ - ١٨٧١، رحلات واكتشافات في المناطق غير الوسطى، باريس ١٨٧٥، م. ص ١٤٧، ١٤٨، عن : بليخانوف ج: مصدر سابق ص٦٦.

١٨- المصدر السابق ، عن: بليخانوف: مصدر سابق - ص٦٦.

١٩- بيرانجيه، ل.ج.ب.فيرو : أقوام سينيفا مبيا، باريس ١٨٧٩، ص١١، عن بليخانوف، ج: مصدر سابق- ٧٥.

٢٠- فريزر، ج.: دراسة في الاثنوغرافيا المقارنة، نقلها عن الإنجليزية أ. ديرو أ. فون غينيب: باريس ١٧٩٨، ص٣٩ وما يليها. وكذلك ج. شونيفورت، م. ص٣٨١، عن: بليخانوف: مصدر سابق - ص٨١.

٢١- غروس، أرنست: بداية الفن، فريبورنج ولا يبنزيغ ١٨٩٤ ص ١٤٩، عن: بليخانوف: مصدر سابق - ص٨٢.

22- Astakov, Ivan: Op. Cit., p.175.

23- Ibid: PP. 175 & 176.

24- Ibid: P. 176.

٢٥- ماركس، كارل & انجلز، فردريك : الأدب والفن - نيويورك ١٩٤٧ ص ١٦ عن فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدى، الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٢ - ص١٨.

٢٦- فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن- المصدر السابق - ص١٨.

٢٧- المصدر السابق - ص٢٠.

٢٨- المصدر السابق ص٢٨ والنص اقتبسه فنكلشتين من: تشيلد، ج: الإنسان يصنع نفسه - نيويورك ١٩٥١ ص٨١.

٢٩- فنكلشتين، سيدني: مصدر السابق - ص٢٧.

30- Marx, Karl: Economic and Philosophic Manuscripts of 1844, Moscow, P. 76. & See,: Astakov, I: Op. Cit., p.178

31- Astakov, I: Op. Cit., p.167.

32- Ibid: P. 160.

٣٣- فيشر، ارنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص٢٢.

٣٤- المصدر السابق - ص٢٣.

الفصل الثانى

الفــن والمجتمــع

تعتبر العلاقة بين والمجتمع من المشكلات التى أثيرت وتثار فى الفكر الجمالى وفى أوساط الفنانين والأدباء، واتخذت أشكالا شتى، وقد تباينت الآراء حولها وحول طبيعتها، والعوامل الفعالة فيها، وجاءت آراء الفلاسفة فى كثير من الأحيان كجزء من المذاهب والنظريات الفكرية التى صاغوها أكثر منها دراسة لطبيعة الفن، كجزء خاص مرتبط بالوعى الإنسانى، من مجمل الأفكار والأشكال المعبرة عن وعيه.

وقد تباينت الآراء حول الظاهرة الجمالية، فمنهم من جعلها مجرد ظاهرة اجتماعية جاعلا الفن فى خدمة الجمهور، ومنهم من توهّم أن النشاط الفنى مجرد ترف كمالى سوف تستغنى عنه الإنسانية فى مستقبل قريب أو بعيد[1]. وهناك من حاول الجمع بين وجهتى النظر السابقتين.

والجدير بالذكر أن العلاقة بين الفن والطبقات الاجتماعية، ووظيفة الفن، سواء كانت وظيفة فعالة أو هامشية، قد جاءت نتيجة لتطور المجتمعات، وتطور الفنون فى نفس الوقت.

كتب بليخانوف:

"إن العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية سؤال يلوح دائما بقوة فى كل الآداب التى بلغت مرحلة معينة من التطور A Definite Stage of Development وغالبا ما يجاب على السؤال بإحدى طريقتين متعارضين، فالبعض

يقول إن الإنسان لم يكن للراحة وإنما الراحة وجدت من أجل الإنسـان، والمجتمع لم يصنع من أجل الفنانين إنما الفنانون كانوا من أجل المجتمع، ووظيفة الفن هـى تطويـر الوعـى الإنسـانى Development of man's Consciousness وتحسين النظام الاجتماعى Improve the Social System بينمـا يرفـض الآخرون بشدة وجهة النظر هذه، وفى رأيهم أن الفن يقصد لذاته ليحولونه عما يعنى أى إنجاز لهدف إضافى حتى ولو كان نبيلا، إنهم يحطّون من مرتبة العمل فـى الفن "[2].

فإذا كان كانط Kant قد أشار إلى أن الجميل هو "رضا مجرد عن الغـرض، وهو لعب حر، هو اتفاق لملكاتنا، أى توافق بين خيالنا الحسّى وبين عقلنـا"[3]. والفن "خلق واع للموضوعات تشعر من يتأملها أنها قد خلقـت مثـل الطبيعـة دون هـدف"[4]. وأن "حكم الذوق هو حكم نظرى غير معنى بمسألة وجود الشىء، بل هو حكم على تأثيره فينا حسب مبدأ اللذة أو الألم. إن تأملية حكم الذوق هى مجرد إدراك نظرى، ولا تتضمن فى مصدرها وغايتها أى بعد ذهنى. هو إذن ليس عملية عقلية؛ وليس شيئا منطقيا، بل أمر جمالى "ندرك بواسطته تماما أن العامل المحدد للعمليـة هـو عـامل ذاتى[5].

فإن "شيلز" قد جعل الإنسان لا يكون نفسه إلا عندما يلعب وربـط الفـن بالغريزة.

وقد جعل "هربرت سنبسـر"[6] الفـن ممثلا لنـوع مـن رفاهيـة الحياة والتطـور وربط الجمال بعدم الفائدة، فجعل الجميل هو غير النافع وغير المفيد.

وقد وجد نقيض هذه الآراء منذ "أفلاطون". وقد تطورت كثـيرًا عـبر التطـور الاجتماعى والصراعات الفكرية. فنجـد (أفلاطـون) قد ربط بـين الفـن والأخـلاق، وجعل مثال الخير فوق مثال الجمال، وكذلك نجد من علماء الاجتماع من يربطون بين الفن والدين إذ يرون أن الظاهرة الجمالية نشأتْ فى المعبد.بل وهناك من يـرى

أن "النظم الدينية تؤثر أكبر الأثر فى النظم الفنية ويكون هذا التأثير مباشرًا فى الحضارات البدائية حيث ترى كل ما هو اجتماعى دينى نتيجة لانعدام تقسيم العمل الاجتماعى"[٧].

وقد أكّد "أرسطو" على وظيفة الفن الترفيهية والأخلاقية والشعور باللذة، على أن من أهم وظائف الفن عنده التطهر Catharsis ذلك أن تكرار سماع الشعر ومشاهدة العروض المسرحية لا يزيد من حساسية النفس للانفعالات أو تقمصها الشخصيات سواء كانت ضعيفة أو جبانة، بل إن له وظيفة تطهيرية[٨].

وإذا كان هناك من جعل الفن لعبا أو قيامه بتطهير النفس من الانفعالات، فإن هناك من جعل الفن نتيجة للمجتمع، ومرتبطا بالإنسان ككائن اجتماعى، ولذا فهو أى الفن يتأثر بالصراعات الاجتماعية، وطبيعة المجتمع "فالمجتمع يتطلب وينتج فنا يختلف باختلاف كونه مجتمعا استعباديا أو ملكيا أو أرستقراطيا أو برجوازيا أو ديمقراطيا. وقد توقّع "برودن" والاشتراكيون انقلابا فى كل الفنون إذا أخمد الصراع بين الطبقات وإن هذا يؤدى إلى اختفاء أو تحوّر موضوعات خرافية كثيرة مبنية على تقاليد الطبقات الحالية ويؤدى إلى اختفاء الفنّ الخصوصى أو الأنانى ثم إلى تنظيم ترف عام ضخم هو الفن الشعبى الحق، هو الفن للجميع الفن الذى ينفذ فى حياة المهن لتسهيل مهماتها ومسئوليتها وليجعلها محببة إلى نفوس العمال القائمين بها"[٩].

أى أن طبيعة المجتمع تؤثر فى الفن بل ويعتبر تطور الفنون وثيق الصلة بتطور المجتمعات وإذا كان الاشتراكى الطوباوى "برودون" قد توقع سيادة نوع من الفن الشعبى وفقا لنظريته الاشتراكية الطوبارية (وقد رد "ماركس" على نظريته فى حينها) فإن الربط العملى للعلاقة بين الفن والمجتمع جاء بعد أن تأسست الاشتراكية العلمية، ثم ازداد قوة عبر الصراعات بين النظريات المختلفة خلال القرن العشرين وأواخر القرن التاسع عشر.

لقد أكـد "كـارل مـاركس" علـى علاقـة وعـى الإنسان بوجـوده الاجتمـاعـى، فجعل الوجود الاجتماعى أوليا فـى حين أن الوعـى ثـانوى[10] وأكـد "بليخـانوف" على ذلك حين أشار بأن "وعى الناس يتحدد بطراز حياتهم"[11]. وكـل عمـل فنـى أو أدبى يعبر عن العلاقات الكائنة فى عصره سواء من خلال شكله أو مضمونه.

وقد كان التحديد الحاسم للعلاقة بين الفن والطبقات الاجتماعية بنـاءً علـى القوانين المادية التاريخية التى ترى أن الإنسان من خلال عملية الإنتاج يدخل فـى علاقات محددة مستقلة عن إرادتـه، وهـذه العلاقـات تنطبـق علـى مستـوى معيّـن مـن مستويات التطـور للقـوى الاجتماعيـة، فيرتبط البنـاء التحتـى Infra Structure بعلاقة وثيقة مع البنـاء الفوقـى Super Structure الـذى يعكـس فـى شـكله العـام تغيّرات وتطورات ونضج البناء التحتى.

وقد كان هذا الرد الحاسم للبناء الفوقى إلى البنـاء التحتـى كحـلٌ للمشكلة التـى واجهت التحليل التاريخـى للعلاقة بينـهما، وفـى نفس الوقـت كـانت حـلاً لكثير من المعضلات التى فرضت نفسها مع تطور المجتمعات الإنسانية.

وفى مجال الآداب والفنون كانت ذات اثر بالغ فى تمـهيد الـدرب للدراسـة التاريخية ونشأة الفنون، وبناءً على ذلك فإن المؤسسـات القانونيـة والسياسـية والديـن والأخلاق، والفن والآداب واللوائح... وغيرها تعكس الظواهر الاقتصادية والتغيـرات التـى تحـدث فـى البنـاء التحتـى وإن كـان هـذا لا يعنــى أن العلاقـة بـين الهيكلـين (التحتى والفوقى) علاقة ميكانيكية يقوم فيها البناء الفوقى بدور سلبى تماما، بل تقـوم العلاقة على أساس ديالكتيكى يقـوم فيـه البنـاء الفوقـى بـدور العـاكس للبنـاء التحتـى بالإضافـة إلى تأثيره فيـه أى أن لـه فعاليته وإيجابيته. وقـد كـان ولا يـزال شـائعا أن الاقتصاد هو العامل الوحيد والمؤثر وما عداه فلا قيمة لـه – ولكـن هـذا غـير صحيـح، وقد صحح "فردريك انجلز" هذا التصور الآلى عندما كتب:

"بمقتضى التصور المادى للتاريخ فإن العامل الحاسم الفعالية فى التاريخ هو، فى التحليل الأخير، إنتاج الحياة المادية وإعادة إنتاجها. ولم نؤكد لا أنا ولا "ماركس" أكثر من ذلك قط. فإذا ما جاء أحدهما فيما بعد ولوى رقبة ذلك إلى حدّ القول أن العامل الاقتصادى هو وحده الحاسم الفاعية، فإنه يكون قد حول تلك الصيغة إلى جملة فارغة مجردة عابثة. إن الوضع الاقتصادى هو الأساس، لكن مختلف أجزاء البنية الفرقية والأشكال السياسية للصراع الطبقى ونتائجه، الدساتير التى تسنها الطبقة الظافرة عند كسب المعركة... إلخ الأشكال الحقوقية، وحتى انعكاسات جميع هذه الصراعات فى دماغ المتصارعين من نظريات سياسية وحقوقية وفلسفية وتصورات دينية وتطورها اللاحق على شكل معتقد جامد ممذهب تمارس بدورها تأثيرها على مسار الصراعات التاريخية وتحدد برجحان كفة، شكلها فى العديد من الحالات"[١٢].

وينتج عن ذلك أن العلاقة بين البناء الفوقى والبناء التحتى تتخذ شكلا ديناميكيا حيا وذلك لأنه إذا كان الاقتصاد ليس هو العامل الوحيد الفاعلية، بل تتداخل عوامل أخرى ويقوم البناء الفوقى من خلال مكوناته المختلفة بدور فعال ومؤثر فإن هذا يؤكد على ما لهذا البناء (أى الفوقى) من فعالية وتأثير.

وإن هذا يدفعنا إلى دراسة كافة المؤثرات إلى جانب المؤثر الأساسى والفعال عند دراسة الفن والآداب كجزء من البناء الفوقى.

وإذا كان الفن وثيق الصلة بالمجتمع من خلال كونه من مكونات البناء الفوقى الذى يعكس – وبشكل دينامى – ما يعتمل فى البناء التحتى فإن ارتباط الفن بالعمل يأتى كأساس لهذه العلاقة وشاهدا عليها فى نفس الوقت ولنتأمل مثالاً مستقى من حياة "النيوزلانديين"، فهم فى بعض أغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا، وكثيرا ما تقترن هذه الأغانى برقصات هى نسخة طبق الأصل عن الحركات التى يؤديها ابن البلد وهو يزرع تلك النبتة ويتضح لنا من هذا بجلاء كيفية تأثير النشاط

الإنتاجى على فنهم ومنه نفهم أيضا مادامت الطبقات العليا لا تتعاطى أى عمل إنتاجى فإن الفن المنبثق عن وسطها لا يمكن أن تكون له صلة مباشرة بعملية الإنتاج الاجتماعى.

لكن هل يعنى ذلك أن التبعية السببية التى تربط وعى البشر فى مجتمع منقسم إلى طبقات إلى طراز حياتهم تضعف وتتراخى؟

كلا فانقسام المجتمع إلى طبقات مشروط هو نفسه بالتطور الاقتصادى لهذا المجتمع وإذا لم يكن للفن الذى تبدعه الطبقات العليا من صلة مباشرة بعملية الإنتاج فإن ذلك يجد تفسيره بدوره – فى التحليل الأخير – فى أسباب ذات طبيعة اقتصادية[١٣].

فلقد ارتبط وجود الإنسان الاجتماعى بالعمل وكان نتيجة ذلك أن انعكس الدور الذى يقوم به أثناء العمل على وعيه وبالتالى كانت إيقاعات وحركات الرقص وثيقة الصلة بما يحدث فى الواقع، ولكن يجدر بنا ونتيجة لتعقد الحياة فى العصر الحديث، أن نبحث عن وسائط بين العمل والفن ووسائط بين الإبداع الفنى وأساسه فى المجتمع.

لقد كان انقسام المجتمع إلى طبقات مدعاة إلى استقطاب المبدعين وهذا بدوره يدفع الصلة بين الفن والطبقة الاجتماعية إلى مزيد من التلاحم وهذا يسهل اكتشاف الروابط بين الإبداع والأساس الاقتصادى،ولكن لابد لنا من الحيطة، ذلك أنه توجد عدة استثناءات فقد يحسم الفنان موقفه فى مواجهة طبقته الاجتماعية التى ينحدر منها.

وينتج أيضا عن ارتباط الفن بالعمل، أنه إذا كان "الإنسان بعمله يغيّر العالم وكأنه ساحر"[١٤]. فإنه يكون كذلك بفنه فارتباط الفن بالعمل يجعله وثيق الصلة بالتغير الاجتماعى، ذلك أنه بتغير نمط الإنتاج تتغير التشكيلة الاجتماعية وبالتالى تتغير الانعكاسات على البناء الفوقى والذى يقع ضمنه الفن. وإذا تغيرت العملية

الإنتاجية تغيرت طبيعة الوجود الاجتماعى وبالتالى تغير الوعى الاجتماعى، ومع مراعاة أن هذا لا يحدث بشكل ميكانيكى فجأة بلا مقدمات؛ بل نتيجة لصراع وثورة، والفن ليس مجرد متأثر فقط، بل هو معبر عن الصراع الطبقى، وأداة للتغير لأنه يمثل الصراع فى القمة.

فنقد الفنانين والمفكرين للأوضاع السائدة فى مجتمع من المجتمعات غالبا ما يكون إيذاناً بتفجير ثورى أو تغيير اجتماعى ولذا فإن الفن "إذا كان حريصا على أداء وظيفة اجتماعية فلا بد أن يبين أن هذا العالم يتغير وأن يساعد على تغييره"[١٥]. وقد كان الدور الفعال للفنّ دافعا للطبقات الحاكمة إلى محاولة "السيطرة على الفن والفنانين والتصرف كما لو كان الفن يخصّها وحدها وتستخدمه لتدعيم حكمها"[١٦].

ولكن الفن الحقيقى هو الذى لا يكون أداة قهر طبقية أو أداة تضليل بل يجب أن يكون أداة كشف وتغيير وصيرورة، يميط اللّثام عن العلل الحقيقة ويمنح الإنسان معرفة ووعيا ويعكس أهم ما يدور فى عصره وفى نفس الوقت، يكون خلاقا مبدعا ينأى عن التبعية والعبودية والسخرة لأساليب الدعاية والديماجوجية.

إن العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة لا تمضى على نمط واحد فهى تحتاج إلى وسائط كثيرة وقد يكون من الصعب أحيانا الوصول إلى نمط واحد من العلاقة، لأن رصد هذه العلاقة رصدًا مباشرًا غير ممكن بل إن انعكاس الواقع الاجتماعى أحيانا على الفن يحتاج لكى تظهر تجلياته إلى عناء كبير.

كتب "كارل ماركس":

"فى الفن نعرف أن بعض فترات ازدهاره المعنية لا توجد بينها علاقة بأى حال وبين التطور العام للمجتمع ولا توجد بينها بالتبعية وبين القاعدة المادية، أو هيكل نظام المجتمع فى شكل من أشكاله"[١٧].

هل يمثل هذا دحضًا للنظرية القائلة بأن علاقة وثيقة بين البناء الفرقى وبين البناء التحتى من صاحبها؟

أم يمثل ذلك استثناء من القاعدة؟

يوضح ذلك "فردريك انجلز" فيقول: "كلما كان الحقل الذى يدور حوله البحث أبعد عن الميدان الاقتصادى، واقرب إلى المجال الفكرى البحت، وجدنا أنه يشفّ عن عوامل عرضية عديدة ويتقدم فى خط متعرج (زقزاق) لكن لو رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول كان خط التطور الثقافى أشدّ توازيا فى عمومه مع خط التطور الاقتصادى"[١٨].

إن هذا لا يمثل استثناءً من القاعدة أو دحضا للنظرية إذن، بل إنه يريد أن يواجه الآراء السائدة والتى تطابق بين المجالات الاقتصادية والمجالات الثقافية، متذرعة بذلك لوضع نظرياتهم فى البروباجندا Propaganda وجعل الفن فجا وسطحيا.

إن العلاقة بين الفكر والفن وبين الأساس المادى علاقة تواز فى العصور الطويلة لأن خط تطور المجال الفكرى يمضى متعرجا، ولذا فإن "أية حالة محددة لكاتب معين ليست سوى مرحلة وجيزة بالغة القصر فى التطور التاريخى وهى لذلك لا تكاد تمثل إلا نقطة صغيرة فى الزاوية الكبرى، بحيث أن الخط يصبح منعطفا إلى الحد الذى يظل فيه من الصعب فى معظم الأحيان أن نجد رابطا بينها دون التماس وسائط عديدة"[١٩].

ولذا يجب أن نلزم جانب الحذر حين نحاول دراسة كاتب أو فنان على أساس التحليل الاقتصادى وحده، بل يجب أن ننظر إلى الفترة الزمنية بكل "تعقيداتها وكل تركيبها، وجميع تفاعلاتها وتناقضاتها، ولا يجدر بنا أن نتابع من الأسفل إلى الأعلى نشوء الأبنية الفوقية وإنما يجب أن نأخذ بعين الاعتبار نشاطاتها وقوتها الفاعلة الضخمة"[٢٠].

والفن شأنه شأن المجتمع يتطور ويتغير بطريقة قد تبدو غير منسقة فتتقدم بعض فروعه وتزدهر بينما تتخلف الفروع الأخرى، وهذه التغيرات لها أسبابها الموضوعية النابعة من العلاقة الجدلية بين الفن والواقع الاجتماعي إلى جانب مجمل المؤثرات الأخرى والتي تلعب دورا بارزاً في العصر. وإن تأثر الفن بالمجتمع يبدو في حالات النهوض كما يبدو في حالات التدهور والانحلال، ذلك إذا كان فنا صادقا لأن سيادة مناخ اجتماعي وسياسي معين يؤثر بالضرورة على المناخ العام للفكر والفن.

يقول "مارمونتول" في "عناصر الأدب" وهو يتحدث عن فرنسا القرن الثامن عشر:

"إن أمة رقيقة يحرص فيها كل امرىء على مطابقة عواطفه وأفكاره على أعراف المجتمع وتكون فيها الأحكام المسبقة بمثابة مبادىء، والعادات بمثابة قوانين. إن أمة كهذه لا يجوز أن تقدم سوى شخصيات لينت اعتبارات المجاملة من حدة طباعها ورذائلها وخففت آداب اللياقة من شدتها"[٢١].

إن هذه الحالة هي السبب في أن الفن كان يدور في دائرة الآداب المرعية لأن كل ما عدا ذلك كان يعتبر مرفوضا من جانب الطبقة المسيطرة. وقد كان ذلك سببا كافيا لأن يتدهور الأدب لأن الأدب ينزع دائما إلى التحرر. وإذا كانت الطبقات الحاكمة تحاول أن تجعل الفن في خدمتها كطبقة سائدة فإن ذلك لا يمنع وجود أدب لا يمثلها بل يناقضها بحكم وجود نقيضها الطبقي، وإن كان لا يحوز رضاها، وقد تضطر في بعض الأحيان إلى اتخاذ خطوات في مواجهته.

والأديب الصادق، والواعي حين يعبر في أدبه عن المجتمع الذي يعيش فيه إنما يغوص في أعماق هذا المجتمع فعلى سبيل المثال كانت الواقعية عند "بلزاك"[٢٢]. تنفذ وتتغلغل في منهجه الإبداعي حتى في تفاصيله الصغيرة لأنه لم يلزم جانب الطبيعة الفوتوغرافية التافهة، على الرغم من أنه كان في كل نقطة جوهرية

صادقة صدقا مطلقا مع الحياة فقد كانت شخصياته تتكلم وتفكر وتحس بما ينشأ بالضرورة عن وجودها الاجتماعي ويتطابق مع صفتها الفكرية.

إن "بلزاك" مثال للأديب الفذّ الذى استطاع أن يكشف فى روايات خاصة (سيرة عاهرة، مجلس القدماء) "عن القوى الاقتصادية الضخمة التى تسيطر على التطور التاريخى وإن كان "بلزاك" لم يوضح ذلك بأسلوب مباشر قط. ولا تظهر هذه القوى الاجتماعية فى أعمال "بلزاك" كما لو كانت أشباحا خيالية رومانتيكية أو رموزا تعلو على الإنسان (كما ظهرت مؤخرا فى أعمال زولا)، بل على العكس فإن "بلزاك" استطاع أن ينسج كل هذه العلاقات الاجتماعية من خيوط الصراعات الشخصية والموضوعية بين الأفراد حول مصالحهم ومن خلال شبكة من المكائد والمؤامرات ...إلخ وهو لم يصور قط العدالة أو دور القضاء كأنها مؤسسات مستقلة عن المجتمع تقف بمعزل عنه بل قدم دائما دور القضاء باستثناء بعض الشخصيات البورجوازية الصغيرة فى رواياته التى كانت تتصور دور القضاء على ذلك النحو بوصفها تشكيلا من قضاة أفراد طالما أفاض فى وصف أصولهم الاجتماعية ومطامحهم الشخصية وتطلعاتهم، ولقد كان يصوّر كل طرف فى القضية فريسة لصراعات المصالح الحقيقية التى تدور حولها القضية موضوع النزاع. أما موقف رجل القضاء فإنه يتوقف على المركز الذى يشغله وسط غابة الصراع حول المصالح"[٢٢].

لقد قدم "بلزاك" نموذجا للأديب الصادق، فرغم أنه كان يلوم الفرنسيين لأنهم قاموا بتدبير مؤامرات صغيرة ضدّ الثورة، وكان يحلم بنجاح مماثل بما حدث فى المجتمع الإنجليزى، وبإمكانية تخفيف شرور الرأسمالية -- على حد قول "لوكاش" -- ورغم ذلك فقد كان "بلزاك" أديبا عظيما وقد كان ذلك "لصدقه العنيد الذى صور به الواقع حتى ولو تناقض هذا الواقع مع آرائه وآماله ورغباته الشخصية، فلو كان "بلزاك" قد نجح فى أن يخدع نفسه بحيث تستغرق خيالاته المثالية بدلا من الواقع ولو كان قد قدم لنا واقعا ليس إلا مجرد أفكاره ورغباته الخاصة، لما استحق

أن يكون موضح اهتمام من أحد، ولكان جديرا بأن يطويه النسيان شأنه شأن العدد الهائل من معاصريه مؤلفى الكتيبات الصغيرة الذين شرعوا للإقطاع ومجدوه"[٢٤].

إن الفن الحقيقى يعكس العمليات الاجتماعية وتقسيم العمل والصراع والتناقضات الاجتماعية، ذلك أن "الأعمال الفنية هى من إنتاج فنانين أفراد، غير أن الفن جزء من الحياة الاجتماعية"[٢٥]. والفن إذ يعبر عن النشاط الاجتماعى فإن ذلك يكون من خلال إبداعات فردية، ولذا فإن اختلاف وعى الفنانين وعلاقاتهم بالمجتمع، ونمو هذا المجتمع وغيرها من العوامل، مضافا إليها الذات المبدعة، كل ذلك يدخل ضمن تفاعلات العملية الإبداعية. ولذا فإننا نجد فنانين يثورون على أوضاعهم الاجتماعية، أو يتمردون على الواقع الساكن وقد كانت الرأسمالية أكثر حظوة بمن يتمردون عليها، فمعها وجد الشقاق بينها وبين الفنانين الذين ينتمون إليها بحكم أوضاعهم الاجتماعية.

فقد رفعت البرجوازية شعارات براقة، ولكن ما إن تحولت الثورة إلى سلطة حتى استدارتْ لأهم أهدافها، ولذلك فإننا نجد شاعرًا فذًّا "كبودلير"[٢٦] يرفع راية الجمال المقدسة فى موجهة عالم الرأسمالية المتعجرف، وفى مواجهة الابتذال والتكلف وكان لا يرضى على سلوك هذه الطبقة ووجة انتقادات مرة للمجتمع وجرّح كل شيء كان يستهوى العرف السائد للطبقة، لقد صور السوس الناخر فى مجتمعه ولكنه لم يكن يستطيع أن يرى ابعد من ذلك، فكان شعار الفن للفن محاولة للإفلات الفردى من عالم البرجوازية ولكنه جاء فى نفس الوقت تأكيدا للمبدأ السائد فى هذه الدنيا (مبدأ) الإنتاج للإنتاج. لقد عبر "بودلير" بصدق عن تناقضات المجتمع الذى يعيشه وأدان التحذلق والتكلّف وأعلن تمردًا عنيفًا على مجتمعه وإن كان لم يفلت من إساره.

إن العلاقة بين الفن والمجتمع مع التطور الهائل فى الإنتاج ووسائله وانشغال الرأسمالية بالسلعة والربح، إن هذه العلاقة أصبحت ذات وضعيّة جديدة،

حتى أن هذا النمط الإنتاجى أدى إلى أن جميع الفنانين العظام كانوا ناقدين له حتى ولو كان النقد من على أرضه ذاتها، وقد كان "بودلير" كذلك فقد ثار وتمرّد ضدّ الأفكار السائدة فى مجتمعه، ولكنه لم يمكن يرى أبعد منه.

إن علاقة الفن بالمجتمع علاقة معقدة، وتقوم على أساس تفاعل دينامى بين ذات الفنان وبين كل ما يعتمل فى المجتمع ويقوم على أساس قاعدته المادية وتتحدّد قيمة الفنان فى قدرته على رصد التناقضات والصراعات داخل مجتمعه.

ولكن إذا كان الفنّ وثيق الصلة بالطبقات الاجتماعية والتناقضات داخل المجتمع المعين، والفنان كفرد، لا يفلت من تأثير مجتمعه، وعصره بكل ما يدور فيهما من ملابسات، فإن هذا يجعل لكل عصر فنًا يختلف عن العصور الأخرى - وهذا صحيح - وذلك أن لكلّ عصر مدارسه ومذاهبه.

إذن ونحن نعيش فى عصر العلم والتكنولوجيا وحيث يسود العالم صراع من نوع معين، وكذلك توجد المجتمعات فيه بدرجات نمو معينة فلماذا نستمتع بفنون عصور سابقة كالفن الإغريقى وغيره من الفنون؟

كيف نحلّ التناقض بين تعبير الفن عن واقع اجتماعى محدد، وبين استمتاعنا بفنّ جاء نتيجة لواقع مغاير؟

لقد كانت الآراء المثالية فى علم الجمال ترى أن الروائع الفنية تحمل فى طياتها عناصر خالدة وأبدية، كالجمال الأبدى والجمال الروحى أو الروح الخالص ... وغيرها ولكن هذه الأفكار لا تحل المشكلة. بل وتناقض الرأى القائل بوجود علاقة وثيقة - على النحو الذى ذكرناه - عبر بحثنا بين الفن والمجتمع.

هل تبقى هذه الأعمال ذات قيمة لأنها تذكر الإنسانية بلحظات التسامى والعظمة فى تاريخ الجنس البشرى؟

وهل تفرض نفسها لأنها لا تتكرر مرتين فى تاريخ الإنسانية؟

أم لأنها كانت تمثل توق الإنسان إلى المستقبل؟

لقد كانت روائع الماضى عبر خلفية من مجتمعات تمارس الظلم والجور، تعبيرا عما هو عام فى تاريخ الإنسانية وتمثل ما هو خاص فى مجتمعاتها، كما أن استمرار بقائها يحمل معنى تلفت الإنسانية إلى الوراء لأن كل جيل يستطيع أن يرى ماضيه فى مرآه الروائع الماضية وأن يقابل فيها بين معتقداته وأفكاره ومشاعره الحالية وبين أفكار ومعتقدات ومشاعر الماضى[٢٧].

ويمكن أن يقال أيضا أن سبب استمتاعنا بالأعمال الفنية أنه يعيد الإنسان الحالى إلى طفولته الحضارية ويجعله يتمثلها على مستوى أعلى بيد أن هذا لا يشكل أيضا سببا كافيا، ولكن إذا كان الفن لا يزال يتيح لنا بعد قرون طويلة متعة جمالية فإن هذا يرجع إلى أن الروابط التاريخية والاجتماعية للعمل الفنى لا يمكن أن تضع شروطا آلية أو خارجية له لكنها يجب أن تمثل بشكل ما جزءا من المتعة الفنية التى يولدها فينا الأثر نفسه، هذه المتعة لا تحددها طبقا لذلك عناصر خالدة فى العمل الفني، ولا لأن الحاضر يخضع لتأثير تجارب الماضى بل هى نتيجة للتوالد المحدد الذى لا يقبل التكرار فى عصر ومكان معينين[٢٨].

إن الفن الواقعى إنما ينبع من التعبير عن أحداث وتفاعلات فى الواقع الاجتماعى وانعكاسها على ذات المبدع وقد كان الفنان فى العصور السابقة يبدع وفق شروط العصر الذى يعيشه، ويحاول أن يقدم أعماله من خلال رؤاه لذلك العصر، والذى يمتعنا فى الفن هو أنه يحمل تاريخا سحريا أو روحا سحرية، فالإنسان ليس مجرد عضو فى طبقة ولكنه أيضًا له سيكولوجية مشتركة مع جميع البشر، وله أفراحه وأحزانه المرتبطة بوضعه الطبقي والتى لها صلة وثيقة بكونه كائنًا بشريًا يختلف عن غيره من الكائنات.

وقد كان انبثاق الفن عن ديناميات العمل يوحى بأن الفن وإن كان (استخدم) بعد الانقسام الطبقى من أجل مصالح الطبقة السائدة إلا أنه يحمل جانبًا (من حيث كونه يرتبط بالعمل) خارج الطبقات الذى يجعل التواصل الإنسانى

ممكنًا، كما يجعل الاستمتاع بفنون عصور مختلفة أمرًا ممكنًا أيضًا. ولعل جميع الأسباب السابقة تكون معًا، هي الأساس في استمتاعنا بفنون عصر سابق تشدّنا لطفولتنا وتعيد إلى أذهاننا ذكريات عصور خلت، تعكس في حيوية صراعات وتناقضات أزمنة غابرة تقدم لنا عظات أو ترتبط بسيكولوجية إنسانية عامة أو تجعلنا نتأمل الحاضر والمستقبل في ضوئها، أم أنها قدرة الفنان النبوئية .. وغيرها.

هذا ومن الأهمية أن نذكر أن تعبير فن عن تناقضات مجتمع معين في عصر معين أو من خلال فنان يتعامل مع الواقع بصدق (ليس بفوتوغرافية) فإنه بالضرورة سوف يكون مؤثرًا في الحاضر ويترك أثر في المستقبل.

إن العلاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع علاقة معقدة ولكنها في نفس الوقت على درجة بالغة من الأهمية وهي التي تعطي الفن، إذا تمثل الواقع، حيوية وصدقًا.

هوامش الفصل الثانى

الفن والمجتمع

١- إبراهيم، زكريا: الفنان والإنسان – مكتبة غريب – القاهرة – ١٩٧٣ ص ص ١٠،١٤.

2- Plekhanove, G; Art and Social Life, Tr. by A. Finebery Progress Publishers 2nd. 1974. P. 4.

٣- لالو، شارل: مبادىء علم الجمال (الاستاطيقا) – ترجمة مصطفى على ماهر مراجعة وتقديم يوسف مراد – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة ص٦٧.

٤- هويسمان: دنيس: مبادىء علم الجمال (الاستاطيقا) – ترجمة أميرة مطر – مراجعة أحمد فؤاد الأهوانى، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ص٤٠.

٥- نوكس،م: النظريات الجمالية (كانط – هيجل – شيلر) – ترجمة محمد شفيق شيا – منشورات يحسون الثقافية – بيروت ١٩٨٥ – ص٤٧.

٦- لالو، شارل: مصدر سابق ص ص ٦٧، ٦٨.

٧- نفس المصدر ص١٤٠

٨- راجع رسالتنا للماجستير: تطور أفكار سارتر فى الفن والأدب وتأثير الماركسية عليها (التمهيد) – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية ١٩٨١، ص ص ١٠،١١.

٩- لالو، شارل: المصدر السابق ص ص١٣٩، ١٤٠.

١٠- ماركس كارل: مقدمة مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى عن فيريفيل، ج – الأدب والفن فى الاشتراكية – ترجمة عبد المنعم الحفنى – القاهرة الطبعة الثانية – ص٦١.

١١- بليخانوف، ج: الفن والتصوّر المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى دار الطليعة للطباعة والنشر – الطبعة الأولى بيروت – نوفمبر ١٩٧٧ المقدمة بقلم (فيريفل) ص٤٤.

١٢- انجلز: رسالة إلى جوزيف بلوخ فى ٢١ سبتمبر ١٨٩٠ عن بليخانوف ج: الفن والتصور المادى للتاريخ – مصدر سابق ص٢٤.

١٣- بليخانوف، ج: الفن والتصور المادى للتاريخ- مصدر سابق: ٨٦.

١٤ - فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١- ص٨٣.

١٥- المصدر السابق: ص٦٢.

١٦-فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدى، الهيئة العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٧١ - ص٣٣.

١٧- ماركس كارل: مقدمة مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى عن فيريفيل، مصدر سابق - ص٧٠.

18- Marx & Engles: Sur La Literature Et L'art, Paris. 1954.

عن: فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الإبداع الفنى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٨ - ص٦٨.

19- Ibid: P.P. 50 & 60.

عن المصدر السابق: ص٦٩.

٢٠- لوفافر، هنرى: فى علم الجمال ترجمة محمد عيتانى - دار المعجم العربى بيروت - ط١، ١٩٥٤/ ٥٤.

٢١- بليخانوف، ج: الفن والتصور المادى للتاريخ، مصدر سابق- ص٩٠.

٢٢- لوكاش، ج: دراسات فى الواقعية ألوروبية - ترجمة أمير إسكندر، مراجعة عبد الغفار مكاوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢ - ص ص٦٤،٦٥.

٢٣- المصدر السابق: ص ص ٦٤ ، ٦٥.

٢٤- المصدر السابق: ص٤٤.

٢٥- فنكلشتين، سيدنى: الواقعية فى الفن - مصدر سابق: ص١٤.

٢٦- فيشر، إرنست: ضرورة الفن - مصدر سابق - ص ص ٩٠، ٩٢.

٢٧- فيريفيل، ج: الأدب والفن والاشتراكية - مصدر سابق - ص ص ١٠٨، ١٠٩.

٢٨- عن: فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الإبداع الفنى - مصدر سابق - ص٧٣.

الفصل الثالث

التناقض بين الأدب والفن
وبين السياق الاجتماعى

- ١ -

لقد بدأ الإنسان في الأساس منشغلا بحل المعضلات الضرورية لحياته والملحة، والمعضلات المادية، وكان ارتباط الناس بالفلسفة – أم العلوم – والفنون، لاحقا لحصولهم على الملبس والطعام والمأوى. وقامت حياتهم على العلاقات المادية التى تقرر وتنظيم الإنتاج المادى وتقرر وجود أو غياب الطبقات، وشكل السيطرة والعلاقات القانونية والأفكار والمبادىء الفلسفية والأخلاقية خلال كل عصر تاريخي، وهذا ينهض على أساس أن الوجود الاجتماعى هو الأصلى أو الأولى Primary بالنسبة للإنسان، ووعيه الاجتماعى هو التالى أو الثانوى Secondery وأن وجوده الاجتماعى هو الذى يقرر وعيه.

وكان لتطوّر العلاقات الاقتصادية أن تطورت العلاقات الاجتماعية وظلّ نمط إنتاجي معين يأتي ليرسخ نمطا من العلاقات الاجتماعية، وهذا النمط الإنتاجى بدوره يتأثر بالعلاقات الاجتماعية، أى أن علاقة جدلية تقوم بين نمط الإنتاج وبين العلاقات الاجتماعية.

وفي المجتمع الطبقي يكون الصراع دائرا، بدرجات متفاوتة تحدد لعلاقات بين الطبقات، وطور كل طبقة، ومستوى نضجها، والظرف التاريخي ...إلخ، حيث أنه يكون هناك المستغِل، والمستغَل ويستمر التناقض ويزداد حدة مع اقتراب إحلال

طبقة محلّ أخرى، ونتيجة لذلك تعانى العلاقات الاجتماعية من عدم الاستقرار وتظل تطمح .. دائما إلى التغير إلى علاقات تحلّ معضلات الصراع الدائر.

وقد كتب "كارل ماركس" فى "بؤس الفلسفة":

"إن نفس الناس الذين يؤسّسون علاقاتهم الاجتماعية لتطابق إنتاجهم المادى. نراهم ينتجون أيضا المبادىء واللوائح لكى تطابق علاقاتهم الاجتماعية. وهكذا فإن هذه الأفكار، وهذه اللوائح ليست أبدية كالعلاقات التى تعبّر عنها، إنها نتاج تاريخى، فترة انتقال. توجد حركة مستمرة فى نمو القوى الإنتاجية وتوجد حركة دائمة لتشكيل الأفكار، أما الشىء الثابت الوحيد الذى لا يخضع للحركة هو تجريد الحركة"[1].

أى أن المبادىء والأفكار لا تأتى منفصلة عن العلاقات الكائنة فى المجتمع، بل تأتى لتصوغ نفسها وفقا لهذه العلاقات، وهذا لا يعنى أن إحلال نظام محل آخر يجعل من المبادىء والأفكار التى تتصل بالنظام القديم تنقرض فجأة، إن هذا الإدّعاء ينْكر العلاقات بين الأشياء، ويضع مكانها استاتيكية فجة يدحضها العلم المعاصر.

إن صراعا عنيفا يقوم بين الأفكار القديمة والأفكار الجديدة قبل قيام الثورة الاجتماعية، وهذا الصراع يظل حتى بعد قلب علاقات الإنتاج، لأن القديم لا يسقط فى كل معسكراته بضربة لازب وإنما تظْهر علامات الانهيار فى كل مواقعه، وبدرجات متفاوتة، وإذا عرفنا أن من المعسكرات العتيدة للتخلف - معسكرات الأفكار – وأن هذا الموقع يحتاج إلى نضال شرس لكى تبعث من أنقاضه أفكار تعبر عن النمط الجديد من العلاقات، وهذا لا يعنى تجزىء الثورة "إن الثورة عملية واحدة، تتطور مكوناتها المختلفة بمعدلات سرعة مختلفة"[2].

ويرجع إحلال نظام محلّ آخر إلى حقيقة أن كلّ تشكيل جديد لعلاقات الإنتاج يوفّر إمكانات أفضل للتنمية والتقدم، ولقد كان حلول الرأسمالية محل الإقطاع مما تتحقق معه القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعى، فقد كان ضروريا أن تتحطم الملكية الإقطاعية، وتتحول القنانة إلى نظام (العمل المأجور الحر).

ومع انهيار النظام القديم يزداد النضال ضد بقاياه من أفكار ومبادىء، وتقوم بهذا النضال الطبقة الصاعدة مدعمة بكل الطبقات صاحبة المصلحة فى التطور . فكان مع انهيار الإقطاع بداية قيام الحرية البرجوازية والانفتاح على العالم والتنافس الحرّ، ولكن مع تطور الرأسمالية ازدادت الحاجة إلى نفى الرأسمالية ذاتها. تلك هى قوانين التطور التاريخية التى تعمل دائما فى اتجاه نفى الاستغلال الذى بدأ مع قيام المجتمع الطبقى.

وقد كتب إنجلز:

"فإن الجشع الدنىء كان القوة المحركة للحضارة منذ أول يومها حتى الآن، الثروة، والثروة أيضا، والثروة دائما، ولكن لا ثروة المجتمع، بل ثروة هذا الفرد الدنىء المنفرد وهدفه الوحيد الحاسم"[٣].

وعندما ظهرت البرجوازية كانت هناك ضرورة للتعبير عن الواقع الجديد، وكان طموحها إلى السلطة لكى تحقق نمطا جديدا من العلاقات دافعا قويا لأن تعمل الأفكار لدحض ما هو قديم بال يواجه التقدم ، يلفظ أنفاسه، وإظهار الجديد فى صورة الأمل والمنقذ. وأعلنت البرجوازية خارج الحكم أفكارا ومبادىء وضعتها فى موضع المعبر عن كل المضطهدين والمقهورين (المستغلين) وكان الأدب سلاحا قويا من أسلحتها، ثم وصلت إلى السلطة، وظهر وجهها المستغل البشع المعادى لأغلبية الشعب، وهنا أيضا كان الأدب سلاحا من أمضى أسلحتها، أو يعكس تناقضاتها من خلال أدب منتقديها.

لقد كان الإقطاعيون يميلون إلى الترف والإسراف والإنفاق الكبير على الفن، وكانوا يميلون إلى اقتناء اللوحات واجتذاب الشعراء إلى مجالسهم إعلانا عن الأبهة والعظمة، ولكن عندما جاءت الرأسمالية كانت مسلحة بالحساب الدقيق والمراجعة الصارمة لكل تصرفاتها، فالقانون الذى يحكمها هو الربح، والثروة الرأسمالية تتطلب التراكم والتركّز، والرأسمالى على حد قول "ماركس" - إنسان مهووس بزيادة القيمة والإنتاج من أجل الإنتاج وزيادة الظروف المادية الملائمة للإنتاجية[٤].

ولذا فإننا نجد أن الرأسمالى يتعامل مع الفن إما من أجل استعراض ثروته، وإشباع رغبته الذاتية الخالصة ونشرْ الأفكار الفردية سواء عن طريق نشرها أو عن طريق سلوكه، أو أنه – أى الفن – سلعة من السلع التى تدرّ ربحا، ثم هو – فى كل الأحوال – يعمل إعلاميا بكل الطرق على قتل كل فكرة جديدة تناهض ما يريده المجتمع ويتعارض مع مصلحته. وقد كانت تناقضات الرأسمالية محتدمة، فالرأسمالية التى جاءت ومعها وثائق تنادى بالحرية الفردية إنما تمارس نوعا من العبودية – عبودية الأجر – وما زعمته من إطلاق العنان لكافة الطاقات البشرية كان فى الواقع خضوعا لقيود المنافسة الرأسمالية ثم كانت الاحتكارات أخيرا، والتى خنقت مجرد الرغبة فى المبادرة الفردية، وقد كانت العبودية محورا رئيسيا للبرجوازية،" فالعبودية لانحة اقتصادية ذات أهمية كبرى"[٥] بالسبة للبرجوازى.

- ٢ -

"عندما افترقنا

بسكينة ودموع

بقلبين يكادان يتحطّمان

لنبتعد أعوامًا

شحب خدّاك. وبردا

وكانت قبلتك أكثر برودة

وتلك الساعات تنبأت

بأسف

وتساقط ندى الصباح

على جبيني

ينذرني بما أشعر الآن

كل عهودك تحطمت

وسمعتك الطيبة

استمع إلى أسمك

وأنا كلّي خجل

عندما يرددونه أمامي

أسمعه كجرس جنازة في أذني

وتتملكني الرعدة

لماذا كنت عزيزة عليّ هكذا!!

إنهم لا يعلمون أنني

عرفتك حق المعرفة

سأتحسر عليك زمانا طويلا

حسرة أعمق من أن توصف

التقينا سرا ...

وتألمت فى صمت

لو ينسى قلبك

فروحك تغويك

وإذا تلاقينا معا

بعد سنين طويلة

فكيف أحييك

بسكينة ودموع"[6].

لقد أطلقت البرجوازية قوى هائلة فى مجال الأدب والفنّ، فلم يعد ممكنا أن يتشبث الفنان بأسلوب جامد بطىء للتطور، وصار الفن ينطلق إلى مجالات فسيحة ويصل إلى أعداد كبيرة من الناس، وانطلق الأدب بسرعة محاولا أن يكون موازيا للتقدم الذى يحدث فى العلم والمجال الاقتصادى، ومع الراسمالية أمكن إدراك أفكار جديدة، وأوجدت مشاعر جديدة أتاحت ثراء فى الموضوعات.

أن الرأسمالية التى كانت فى أساسها غريبة عن الفن طرحت آفاقا جديدة للفن. إن هذا الوضع المعقّد فى ظل الرأسمالية قد اتّضحت أبعاده بعد أن صارت البرجوازية طبقة سائدة، فقد أظهر العديد من تناقضاتها[7].

"فالرأسمالية تنادى بالحرية على حين تمارس فى الواقع مفهوما الخاص للحرية، وهو المفهوم المتمثل فى عبودية الأجر"[8].

"وجاءت الحركة الرومانتيكية كحركة احتياج من جانب البرجوازية الصغيرة على كلاسيكية النبلاء، على القواعد والأنماط، على الشكل الأرستقراطى، أو على المضمون الذى استبعدت منه جميع قضايا (العامة) من الناس. كان هؤلاء

الرومانتيكيون لا يرون أن هناك موضوعات ممتازة، فكل شيء يمكن أن يكون موضوعا للفن"[9].

والرومانتيكية – على حد قول "فيشر" – كانت تمثل أكمل تعبير في الأدب عن تناقضات المجتمع الرأسمالي قبل ظهور الاشتراكية العلمية، إذ لم يكن في ذلك الحين ممكنا إدراك التناقضات التي تنخر في جسد هذا المجتمع بطريقة أفضل.

فقد كان ظهور العمال الأحرار اسما والمأجورين الخاضعين لعبودية الأجر حقيقة، يقابله الفنان الحر الذي يرفض كل قيد وكل ارتباط، واضعا ذاته في مواجهة العالم، في موقف الخصم. مع أنه لم يكن في وسعه الإفلات من واقع ذلك المجتمع المتعلق بالسوق. وقد أدى ذلك إلى تناقضات هائلة داخل الرومانتيكية، ففي كل نقطة فاصلة يكون على الأديب والذي جعل من أدبه شيئا مواجها ومناقضا للعالم ومنعزلا عنه، مضطرًا لتحديد موقفه.

وقد كانت تناقضات الرومانتيكية عنيفة إلى حد أنها لم تقف فقط ضد الكلاسيكية بل كثيرًا ما وقفتْ ضد حركات التنوير وقد تمثل ذلك في "كولردج"، "بيرك"، "شليجل"، في نفس الوقت الذي كان فيه "بايرون"، "شيلي" أكثر إدراكا للتناقضات الاجتماعية واعتبرا عملهما مكملا لعمل حركة التنوير[10].

لقد كالتْ الرومانتيكية المديح للعصور الوسطى، واتكفأت على الماضي مما جعل "شيلجل" يدعو إلى فن (يتسم بجمال الإحساس المسيحي الصافي)في نفس الوقت الذي يموت فيه "لورد بايرون" بحمّى المستنقعات من أجل حرية اليونان، ويناصر "بوشكين" حركة الديسمبريين". فقد كان هناك دائمًا الصراع الدائر، فمن ناحية هناك احتجاج عميق على القيم البرجوازية والآلة الرأسمالية، ومن ناحية أخرى هناك خوف من عواقب الثورة، وهروب إلى الغموض والحيرة يؤدّيان حتمًا إلى السقوط في هوة الرجعية[11].

يقول "شيلى" عن الشعر:

"هو يبدل كل شيء إلى حسن، فهو يسمو بالأشياء، ويهب الجمال لأحقرها، ويزوج الابتهاج بالهلع، والحزن بالفرح والأبدية بالتغيير، وهو يوّحد تحت سلطانه الخفيف كل الأشياء المتنافرة، ويغير كل ما يمسه، وكل صعدة تشع في داخله تتحول في حيلة غريبة إلى لباس للروح التي يخلقها، فكيمياؤه الخفية تحول المياه السامة التي يصبها الموت على الحياة إلى ماء عذب في أكواب ذهبية. وهو ينزع عن العالم نقاب الألفة ويعرض ذلك الجمال العارى الناعس الطرف الذى هو روح صورة، وقد وجدت جميع الأشياء، كما أدركت، أو على الأقل كما أدركها الشاعر، والعقل ذاته يستطيع أن يخلق جنة مكان الجحيم، وجحيما مكان الجنة، ولكن الشعر يحطّم ذلك القيد الذى يضطرنا إلى الخضوع إلى التأثيرات المحيطة"[١٢].

إن الكيمياء الخفية للشعر التى تخلق جنة مكان الجحيم وجحيما مكان الجنة، هى نفسها التى جعلت من كبار الرومانتيكيين معجبيين بـ "نابليون بونابرت" تلك الشخصية الكونية اللا محدودة، وفى نفس الوقت انقلب عليه آخرون إلى حد جعل "الكونت "جياكومو ليوباردى" (١٧٩٨ – ١٨٣٧) يطلق صرخته بعد خيبة أمل فى هذا البطل:

"اعطونى السلاح
وحدى سوف أناضل، وحدى سأموت
ولتجعل السماء دمى
مبعث إلهام لقلوب الإيطاليين"[١٣].

لقد رأى "نوفاليس"[١٤] – (فردريك ليوبولد فون هاردنبرج) أن ملكة الخيال هى أعظم ما فى الوجود، وإذا كان الفيلسوف ينظم كل شىء ويضعه فى موضعه فإن الأديب يفك القيود، والشعر هو مسلك النفس الجميلة الموفقة، وتصوير لعالم الباطن بكليته، والبداية الأصيلة هى شعر الفطرة، والنهاية هى البداية الثانية،

وهى شعر الصنعة، والشاعر يقصر عن المعجزات إذا سمح لنفسه أن يدهش بالمعجزات، والشعر أشبه بالسحر- وهذا كلام قريب من كيمياء "شيلى" - كما أن الخيال يتمتع بحرية تكفل له تخليط الصور بعضها ببعض، وهو اعتراض ضخم على عالم العادات والتقاليد الذى لا يستطيع الشعراء الحياة فيه لأنهم أناس سحرة متنبئون، والحلم يحمينا من اضطراد الحياة، وسيرها المعتاد ، وفن الشعر الرومانتيكى هو فن الإغراب، وهو جعل الشىء غريبا وجعله مع ذلك مألوفا وجذابا، والكلمة دائما كائن حى أقوى ممن يستخدمها، هى اللون والليل، والفرح والحزن والمرارة، والمحيط واللانهاية إنها كلمة الرب.

وقد قدّم "نوفاليس" للمجتمع الرأسمالى أفكارًا خاصة عن التداعى والعالم المفكك والمشوش، واللامفهوم، وطرح فكرة قصة بلا عقدة تقوم على التداعى كالأحلام، وقصائد ليس فيها سوى الأنغام والألفاظ والجرس والرنين، خالية من المعنى والترابط، لا يوجد بها غير بضع كلمات مفهومة، فنحن لا نستطيع الوصول إلى عالم الحلم بدون التخلّى عن العقل الواعى، ولا نستطيع أن ندرك الواقع الغامض إلا بنفس الطريقة، ولكى تكشف عن المغزى الأصيل للحياة، يجب أن نضفى الرومانتيكية على العالم بأسره. فلقد "أن رأى روح التجارة هى روح العالم، إنها الروح الصافية الرائعة البسيطة، فهى تدفع كل شىء إلى الحركة، وتوجد رابطة بين جميع الأشياء، إنها تخلق الدول والمدن والأمم وأعمال الفن"(١٥) ولكن فى نفس الوقت كان فزعا من سيطرة الآلة، ومن سيطرة القوى الجديدة فقد كان يحمل تناقض الرومانتيكية حتى النخاع.

لقد كان هناك الاحتجاج على الطبقة السائدة، وعلى آلتها، ولكنه كان لا يستطيع أن يسبر غور تناقضات المجتمع البرجوازى. لقد رأى الرومانتيكيون الألمان فى رجل الأعمال الألمان فى رجل الأعمال الألمانى شيئا كريها ومزعجا، ولكن لم يكن فى وسعهم أن يروا الطبقة الناشئة، الطبقة العاملة الألمانية لم تكن لهم القدرة على النفاذ إلى المستقبل، فارتدوا إلى الماضى الإقطاعى بعد أن حاولوا تخليصه من

عيوبه، وقدموه كواقع نظيف لمواجهة سلبيات الرأسمالية، فقد كان الشعور الجماعى والبساطة فى العلاقات الاجتماعية والتقسيم الضيق للعمل، الذى كان نتيجة الاستقرار والتكامل فى الشخصية الإنسانية والرابطة المتينة بين المنتج والمستهلك، كانت هذه – فى المجتمع الإقطاعى – مواجهة لنظيرتها فى المجتمع البرجوازى.

لقد تطلع الرومانتيكيون إلى حياة شاملة، وليس إلى الشمول الحقيقى للعمليات الاجتماعية، فقد كانوا مخلصين للمجتمع البرجوازى، ولم يدركوا تناقضاته المستعصية، ولا كيفية الخروج منها، رغم أنهم قد وجهوا إليها النقد.

لقد وصلت الرأسمالية إلى السلطة وانقضت مرحلتها الثورية، وصار رجل الأعمال سيدا. وانتشر الإنتاج الضخم، واصبح العامل اشد غربة عن عمله ومن المستحيل مع تقسيم العمل أن ينشأ الشعور بالوحدة معه. لقد صار العمل عذابا، والقوة ضعفا، والإنتاج أصبح كالعجز، وصار مكانه الحديث عن الأسعار والأوراق المالية، أما المنتج فالعلاقة به علاقة بسلعة فقط، وسيطر الإنتاج للإنتاج.

وفى هذه الأوضاع أحس الأديب بالضياع، واصبح من المستحيل الكلام عن طبقة ثورية فى السلطة، فالحر لم يصبح حرا بعد، وأصبح من المستحيل أن يمتلك الحرية، وقصر الذهن "البرجوازى الصغير" عن إدراك مسالك للحرية أبعد مما فى هذا المجتمع، وواجه الفنان – رجل الأعمال، ورفض أن يبيع إنتاجه، وظهرت شعارات (الفن للفن) كمحاولة خيالية للإفلات من عالم السوق البشع، وإن كانت قد جاءت بالضرورة مؤكدة لما هو سائد فى عالم الرأسمالية -- وهو مبدأ الإنتاج للإنتاج، وكان الفن وثيق الصلة بالرومانتيكية[١٦].

-٣-

يقول "إرنست فيشر" "إن السمة المشتركة بيم جميع الفنانين والكتاب المرموقين في العالم الرأسمالي هي عجزهم عن الملاءمة بين أنفسهم وبين الواقع الاجتماعي المحيط بهم، فقد وَجَدَتْ جميع النظم الاجتماعية من دافع عنها بقوة ومقدرة في مجال الفن (إلى جانب من ثاروا عليها ووجهوا إليها سهام النقد)، إلا النظام الرأسمال. ففي ظله وحده نجد الفن كله، فوق مستوى معين من الضحالة، فن احتجاج ونقد وثورة. إن غربة الإنسان عن بيئته وعن نفسه بلغت ذروتها في ظل الرأسمالية، كما أن الشخصية الإنسانية التي تحررت من قيود العصور الوسطى، قيود الطوائف والطبقات، قد أدركت بقوة أنّ الحرية وامتلاء الحياة التي كان يمكن أن تستمتع بها قد سرقت منها"[١٢].

وهكذا صارت (الأنا) المنفصلة عن العالم الواقعي، الواقفة في مواجهة ما هو مبتذل وتافه ... سطحي، موضوعا أساسيا في الشعر.

وقد كان ابتعاد الأدب عن الاتجاهات الإنسانية Humanism لا يتضح فقط اختفاء الإنسان أو تشويهه. أو انحطاط (الأنا) بل تجلى أيضا في النقد المتقد والوحشي والمجرّح بعنف، الموجه إلى هذا المجتمع. لقد أصبح الإنسان في صورة حالة Case لا يلتقي إلا بالتافهين من ممثّلي النظام، والصغار، أما ممثلوه الكبار فيحوطهم غموض غريب ورهيب، يعيشون في عالم صلب لا يمكن النفاذ إليه.

يقول "بودلير" في قصيدته إلى القارىء":

إن الحماقة والضلال والخطيئة والشحّ

أشياء تشغل نفوسنا وتعمل في أبداننا

ونحن نغذي نفوسنا التي يبكتها وخز الضمير

كما يغذى الشحاذون الهوام التى ترعى فى جسومهم
إن خطايانا عنيدة، والجبن كامن فى ندمنا
ونحن ندفع لمناً فادحاً لاعترافاتنا
ثم نسلك فى غبطة سبل الشر الموحلة
وقد خيّل إلينا أننا قد محونا كل أدراننا، بدموع بخسة
فى هيكل الندم
وعلى وسائدة الشر تلمح نقيب الأبالسة
يهدْهد أرواحنا المسحورة
وترى معدن إرادتنا النفيس الصلب
ينصهر ويذوب على يد هذا الكيميائى البارع
أجل إنه الشيطان، ذلك الذى يمسك بالخيوط التى تحركنا
فنجد فى الصورة الدميمة دوافع الإغراء
وفى كل يوم ننحدر خلال الدياجير
درجة فدرجة نحو الجحيم
وكفاسق فقير يقبل الصدر الشهيد
لفاجرة هرمة
تختطف لذة محرمة
نضمها إلى صدورنا ونعتصرها بقوة كأنها برتقالة متعفنة
إن فى عقولنا يتدافع حشد من الجن
ويتواثب فى شراهة كجحفل من الميكروبات الطفيلية
فإذا تنفسنا تساقط الموت فى رئاتنا
أشبه بزهرة غير منظورة فى موكب الأنات الخرساء
وإذا كانت الفضائح وطعنات الخنجر المسموم

لم توش بعد برسومها الساخرة

الخسيس المبتذل لمصائرنا البائسة

فذلك لأن نفوسنا – وأسفاه – على درجة كافية

من الجرأة والجسارة

وفى أدغال رذائلها البشعة، الشبيهة ببنات آوى

والفهود والكلاب والقردة والعقارب والحدءات والأفاعى

والوحوش النائحة والعاوية والمزمجرة والزاحفة

تصفر وتفح وتحشد رذيلة أبلغ شراً وخزيا من تلك الرذائل

وعلى الرغم من أن تلك الرذيلة لا ترسل نأمة، ولا صيحات عالية

فإنها لو شاءت لجعلت الأرض حطاما

وفى وسعها لو تثاءبت أن تبلغ الكون بأسره

وتلك الرذيلة هى الضجر

إنها العين المثقلة بالعبرات

الحالمة دوما بالمشانق، تتمناها وهى تدخن النرجيلة

إنه القول الرقيق ... أنه الفجر

أنت تعرفه أيها القارىء المنافق، ياشبيهى، يا أخى"[١٨].

لقد قبض بودلير على ذلك التناقض فى المجتمع البرجوازى بقوة فكان بمثابة فخ أمسك بالوجود[١٩]، أو بالواقع، وكان بمثابة من يقرع الصمت فتجيبه الموسيقى، ويمنح اللاّوجود وجودا، وينفخ فى الواقع روحًا جديدة. وقد أحس كما لم يحدث من قبل بلا إنسانية ذلك الواقع فعمل على تجريحه، والتعامل معه بوحشية، ومواجهته بعنف، وقد بدأ معه التخلى عن النزعة الشخصية فى الأدب، ولم تعد الكلمة تصدر عن وحدة بين الشعر والشاعر الحىّ، أو عن صورة فوتوغرافية

للواقع، بل كان يقف مواجها لهذا المنطق، وقد أحس جمالا غريبا عن ذى قبل، جمالا يتجسد فى قبح الحياة ووضع نوعا من (استاطيقا القبح).

ورأى أن ما يميز الأديب هو أن يعيش فى صحارى المدينة الكبيرة، فلا يرى سقوط الإنسان وانحطاطه فحسب، بل ويحسّ نوعا من الجمال الغامض فى هذا الانحطاط وذلك السقوط.

ولم تعد الأشياء تحتمل الفكرة القديمة عن الجمال، وإنما مضى إلى المفارقات والإغراب، وعمد إلى نوع من الجمال العدوانى المفزع والمثير فى آن. ورأى أن الجمال يكون نقيا وغريبا، وكان يعمد إلى الشكل فى مواجهة الواقع التافه المنحط، فالنجاة فى التجارب الشكلية مع اللغة. "وإن السمة المدهشة فى الفن هى أن الشىء المفزع المخيف يصبح جميلا إذا عبر عنه تعبيرا فنيا وإن الألم الذى يدخله الإيقاع والتكوين يملأ الروح بالفرح الهادىء"[٢١].

وأصبح الشعر بناء منظما مقصودا، وقد تخلى القلب عن وظيفته للعقل، فالأديب الذى ينتج من واقع الإلهام أو الفطرة فقط لن ينتج غير الخلط والاضطراب.

يقول "بودلير": "كثيرون يتصورون أن الشعر يستهدف تعليما ما، وأنه عليه تارة أن يعزز الوجدان وتارة أن يهذب الأخلاق وتارة أن يبين شيئا مفيدا ... فالشعر لو عدنا إلى ذواتنا وسألنا نفوسنا واستعدنا ذكريات الهوى لما وجدنا له هدفا غير ذاته، ولا يمكن أن يكون له هدفا آخر، والقصيدة الكبيرة النبيلة الجديرة بهذا الاسم هى التى نظمت للذة النظم فحسب"[٢١].

ويقول أيضا: "من المؤلم أننا نجد أخطاء متشابهة فى المدرستين المتناقضتين: المدرسة البرجوازية، والمدرسة الاشتراكية، كلّ مدرسة منهما تنادى بالأخلاق بحرارة المرسلين، طبعا الأولى تبشر بالأخلاق البرجوازية والثانية بالأخلاق الاشتراكية ولا يبدو الفن من ثم إلا قضية دعائية"[٢٢].

وإذا كان "بودلير: قد ورث الكثير من الرومانسية إلا أنه توجد مسافة واسعة بينه وبينهم، فلم يعد لديه ذلك الشعور الرقيق الحزين بنهاية الزمن، وإنما تحول إلى شعور وحشي وغوص في عالم المدن الذى يطفح بالعقم والقبح والخطيئة، فعالم الصناعة، واللافتات البشعة، عالم الإنسان المضيع، والتقدم والتكنيك الذى رآه "بودلير" إيذانًا بذبول الروح الإنسانية وضمورها، عالم الصحف اليومية والديمقراطية التى رآها تسوية بين الأشياء جميعًا، بينما يعتمل فى داخله نزوع إلى العزلة والمواجهة مع العالم وبشكل مفرد، لقد كان "بودلير" جديرًا بأن يقلق هذا العالم، ويضفى عليه الغرابة مع إضفائه الروح الصوفيّة على المدن والشوارع وقذوراتها وأحط ما فى الحياء البشرية.

يقول "بودلير"[٢٣] أتتصور "داندى" يخاطب الشعب اللّهم إلا ليهزأ به كذلك يتكلّم عن الشعب المؤمّ بالسوط،، وكان يمقت الديمقراطية، وكان يجد فيها نوعًا من التهريج.

وقد كان "بودلير" بحق الشاعر الذى يوقظ فى القبح سحرًا غريبا. وقد حمل فى داخله روحا مسيحية مهشمة محطمة ضغطت عليها قوى الرأسمالية وآلياتها التى لم يستّطع أن يرى وراءها شيئا جديدًا، أو جعل منها نهاية الزمن، وبذلك كانت هذه الروح المحطمة فى داخله تزعق فى مواجهة عالم غُصّ بالمساذل، ولكنها لا تصْعد به إلى الخلاص المسيحىّ، وفى نفس الوقت كان مشدودًا بعنف إلى واقع صلب.. وعاش كإنسان ممزق مزدوج مشدود إلى قطبين متناقضين، فقد تقمصته روح أفلاطونية ونزعة إشراقية، فى وقت كان مضطرًا فيه لأن يعى الواقع بعنفه وحيويته. وكان يجد لذته "لدى "جان دوفال" أو العاهرات الأخريات، فقد كان التناقض محسدا وكان يحس برغبة فى الصلاح، ولكنها دائما تصْطدم بواقع قاس، بواقع يصفعه فى كل لحظة، ويصفع مثاليته الفارغة التى لا تذهب إلى هدف أو إلى خلاص

محدّد، تموت على شفتيه، وتحوّل إحساسه بخطيئة الإنسان إلى فزع وإلى تجريح للواقع ومواجهة عنيفة للذات[٢٤].

يقول "بودلير": "أما أنا الذى أحسّ فىّ أحيانا سخرية النبى فإننى أدرك أنى لن أعرف أبدا محبة الطبيب، ضائع فى هذا العالم القبيح غارق بين الجماهير، أرانى كرجل متعب لا ترى عيناه وراءها فى السنين الغابرة إلا سأما ومرارة، وأمامها إلا عاصفة لا جديد فيها، ولا علم ولا ألم، حتى إذا جاء مساء هذا الرجل وقد سرق من قدره بعض ساعات اللذة، فتهدهد ونسى ماضيه، وارتدى حاضرة وسلم لمستقبله وانتشى وفخر لكونه ما انحط إلى مستوى غيره ممن يمرون، قال لنفسه وهو يتأمل دخان غليونه: ما أهمنى مصير الضمائر"[٢٥].

ويقول أيضا: "إن الشاذ، أى غير المنتظر والمدهش الطارىء جزء أساسى من الجمال، بل عنوانه الصريح"[٢٦].

"أيتها المرأة الفاجرة، قد تغرين العالم كله بمعاشرتك

لكن الضّجر سيثير القسوة بين جوانحك

ولكى تدربى أسنانك على هذه اللعبة الفذة

يجب أن تبدلى كل يوم قلبك بقلب جديد

إن عينيك المتوهجتين كأضواء الحوانيت

كالشعلة المعلّقة على أشجار البان فى الأعياد

تستخدمان فى جرأة قوة منفعلة

دون أن تخضعنا لسنة الجمال

أيتها الآلة العمياء الصمّاء

أيتها الأداة المحيرة، يا شاربة دماء البشر

كيف لا ترين فى المرايا محاسنك وقد ذبلت

أيتها المرأة يا ملكة الخطايا، أيها الحيوان الدنىء

ألم تفزعي إزاء فظاعة الشر الذى تتشدقين بإتقانه

عندما استخدمتك الطبيعة العظيمة الشأن، ذات الأغراض الخفية

فسخرتك في صياغة روح شريرة

تبا لك من عظمة موحلة!! أيها العار السامي"[٢٧].

لقد أحس "بودلير" بنوع من الارتباط بين إحساسات ذات طبائع متعارضة، أشبه بعملية سحرية، يثير فيها الشيء ونقيضه، ويصدر الإحساس عن مصدر غير مألوف. لقد أضفى على المثالية الفارغة التي لا تنتمي إلى هدف، والمنحدرة من أصول رومانتيكية عنده، حركة وديناميكية، قوة جذب شديدة تدفع التوتر إلى أعلى ثم لا تلبث أن تغوص في الحضيض.

لقد كان شديد الفزع والاشمئزاز من الواقع، الواقع العملي والسطحي، السخيف الذى يهدر الإنسانية، وهو لا يرى أبعد من الواقع الرأسمالي هنا، وكان في مواجهته لهذا الواقع يغوص في لجّته حتى القرار، وقد عنى بالتعبير عن الجانب الأدنى منه، وفي نفس الوقت كان يبتعد عن الأوصاف الانفعالية، والتحديد المكاني لأنه كان يريد أن يفْلت منه، وأن يهرب من حبائله.

"عندما فتحت عينيّ المتوجهتين بالنّور

رأيت بشاعة حجرتي البائسة

وأحسست وأنا أعود إلى نفسي

بشوكة الأحزان اللعينة

أخذت الساعة بدقاتها الكئيبة

تعلن في ضراوة عن الظهيرة

والسماء راحت تصب الظلمات

فوق هذا العالم البارد التعس"[٢٨].

بهذا المقطع ينهي قصيدته (حلم باريسي) التي تصور مدينة غير واقعية، مدينة ترى في الأحلام، مركبة تركيبا هندسيا وجماليا مختلفا مواجها لما هو مألوف، ولكنه في النهاية – بالمقطع السابق – يحس قسوة الواقع وبشاعته عندما يفتح عينيه ويواجه الحياة، برعبها الفظيع.

لقد كان الهدف الأساسي "لبودلير" هو الخلاص من الواقع المحدود الضيق البشع، ولذا لجأ إلى المخيلة التي تفكّك وتحطّم العالم كله لتخلق عالما جديدًا (بمقتضى قوانين تنبع من أعماق النفس) كما يراها – ويعْمد إلى عزل أجزاء من الواقع وتفكيكها وتشويهها ليعبر عن قوة ذهنية وروحية في مواجهة هذا الواقع. وكان هذا الحماس لمواجهة الواقع نتيجة لاستهلاكه بصورة فوتوغرافية ضيقة الأفق، وكانت، في نفس الوقت مواجهة للفهم العلمي، والفهم الضيق للعلوم التي جاءت بالتكنيك الحديث والآلة.

إن هذا القصد المواجهة للواقع، وسيادة الفن الشكلي، والتجريد والمفارقة والغرابة – كل هذا لم يكن إلا الردّ السلبي في مواجهة مجتمع ضيق الأفق محدود، يلوي عنق الحقائق من أجل فكرة عبودية الأجر – نهاية العالم، وسلب الحرية التي علا صوت البرجوازية بها، والتي رأت فيها مقبرتها.

وقد كان "بودلير" باحتجاجه السلبي العنيف على هذا المجتمع نتاجًا مخلصا له، وموسومًا بميسمه، ولم يستطيع رغم كل هذا الاحتجاج الفكاك من قيوده، فهذا المجتمع الذي يتسلّح بعلم محكم ودقيق، لم يفلت من إحكامه ودقته "بودلير"، فالأدب كان في نفس الوقت محكما ودقيقا ومعماريا إلى حد مذهل، وكان هذا التجريح الذي انصبّ على الذات ومحاولة مواجهة "الأنا" لم يفلت من خلق ذات "ترانسندنتالية Transcendental" في مواجهة الواقع، وهذا الأدب الذي يحتج على كونه سلعة، كان يخضع للتقسيم الرأسمالي وشريعة السوق، وكان مضطرا أن يتعامل مع هذا كله، خاصة بعد أن صار الأديب حرا اسما، وتحكمه تلك

الشريعة حقيقة. "بودلير" كان يرفض البرجوازية، ويأنف من ذكر اسمها، وكان يطلب المساعدة المادية من الحكومة، ويرغب في ترشيحه للأكاديمية، أو لنيل وسام الشرف، وهو في نفس الوقت الذى حوكم بسبب ديوانه "أزهار الشر"، وطلب إليه حذف ست قصائد منه بالإضافة إلى الغرامة المالية، فإن مجتمع الإنتاج للإنتاج لم يستطع إلا أن يكون (فنا للفن) ينزع إلى الشكلية Formalism بشكل مثير، رغم أنه كان يمثل احتجاجًا في نفس الوقت.

لقد شهر "بودلير" سلاحه في وجه المجتمع، وأفسح المجال للكشف عن الدود الناخر في عظامه، وجسد لغة جديدة، وخاض التجربة بجرأة وعنف، وفي نفس الوقت كان إبنا مخلصا لهذا المجتمع، وكان – وهذا هو الأهم – علامة كبيرة من علامات التناقض المستعصي فيه، وإن لم يدرك أبعد من وجود التناقض، إلا أنه كان إشارة لإيقاظ الوعي، وأعمال الذهن للغوص ابعد من مجرد إدراك التناقض.

"أعبدك بقدر ما أعبد القبة الزرقاء

أيها الوعد المفعم أسى، يا حليفة الصمت

أيتها الجميلة، إنني أزداد هياما بك بقدر ما تجافينني

وأنت يا زينة ليالىّ، في جفاك وسخريتك

تباعدين الشقة التى تفصل بين ذراعى

وبين سمواتك العظيمة الصافية

ولكنى برغم هذا، عارج نحوك متسلق سبيلى إليك

كما يصعد إلى الجثة فوج من الديدان

أنا عاشق، أيتها الضارية القاسية التى لا تشفى لها غلة

وهذا الضرر، وهذا الجفاء،

يظهرك في ناظرى أروع وأبهى جمالا"[21].

- ٤ -

إن طبيعة العلاقة بين البنية الاقتصادية والبنية العليا Superior Structure – عالم الأفكار – ليست بسيطة، وليست علاقة مباشرة، بل تعتمد على عديد من الوسائط المعقدة، وهي إلى جانب ذلك، وذلك هو الأهم، متبادلة. ويؤكد "فردريك انجلز" أنه كلما كان الحقل الذى يدور البحث فيه أبعد عن الميدان الاقتصادى، وأقرب إلى المجال الفكرى للبحث، وجدنا أنه يشف عن عوامل عريضة متعددة ويتقدم فى خط متعرج، لكن لو رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول، كان خط المحور الثقافى أشد توازيًا فى عمومه مع خط التطوّر الاقتصادى، "وأى حالة محددة لكاتب معين ليست سوى مرحلة وجيزة بالغة القصر فى التطور التاريخى، وهى لذلك لا تكاد تمثل إلا نقطة صغيرة فى الزاوية الكبرى بحيث أن هذا الحقل يصبح منعطفا إلى الحد الذى يظل فيه من الصعب فى معظم الأحيان أن نجد رابطا بينهما دون التماس وسائط عديدة[٣٠].

لقد تمزق الواقع بين يدى "بودلير" وتابعه فى ذلك "رامبو" وغيره واتضح قصور الواقع وعجزه فى مجتمع يخنق الأنفاس ويشلّ الرئات، وانفتح الباب واسعا أمام تجزيء الواقع وتناول الشاعر منه مزقا متفرقة وأطلالا، وأصبحت الغربة وتصدّع الحياة والموت والانسحاق كلمات شائعة، وعلت الأصوات التى تدعو إلى تجاوز هذا الواقع المريض الذى يفرض نمطا من الإنتاج يدعم مسالك معينة فى الحياة أصبحت متناقضة بل معادية لروح الحرية، والروح الإنسانية.

وإذا عدنا إلى كلمات "انجلز" فإننا نجد شعراء قد ظهروا ولم يكونوا إلا الزوايا الحادة فى ذلك الخط المتعرج، وكما كان "بودلير" و "رامبو" فى مواجهتهم العنيفة الحادة يمثلان مثل تلك الزوايا، كان "ت. س. اليوت" شاعر الإنجليزية الشهير

رغم صعوبته، والمنتشر رغم أرستقراطيته، زاوية حادة من تلك الزوايا. فقد كان "توماس ستيرنز اليوت" مثالا حيا على اتساع الثقافة والإحاطة بفنه بما لا يقاس بالنسبة للعديد من معاصريه، وقد ذاع صيته بعد قصيدته "الأرض الخراب The Waste Land. ويعد "اليوت" مثالا حيا للتناقض الذى يزعزع المجتمع الغربى، ومثالا فذًا لانتقاد المجتمع المعاصر، وفى نفس الوقت كان يمثل جزءا أصيلا منه.

"رائحة الكستناء فى الشوارع

ورائحة السيدات فى الحجرات المغلقة النوافذ

والسجائر فى الممرات

والكوكتيل فى الحانات

***

المصباح يقول:

الساعة الرابعة

ها هو الرقم على الباب

يالها من ذاكرة

معك المفتاح

والمصباح الصغير ينشر حلقة ضوء على الدرج

اصعد

الفراش معد، وفرشاة الأسنان معلقة على الجدار

ضع حذاءك بجانب الباب، ثم "ثم استعد للحياة من جديد"[٣١]

هذه هى خواطر شاب فى مدينة كبيرة أمضى ليلة سمر مع أصدقائه ثم عاد إلى منزله، وقد أحس بالفراغ والضجر، إنها الحياة الآلية فى واقع لا مغزى له، تلك التى يعيشها الإنسان كترس فى آله كبيرة لا يملك إلا أن يدور ... فى عالم يتحول

فيه كل شيء إلى رقم .. عالم منظم .. مرتب رغما عنا ولا نستطيع أن نقلقه، فنحن نعيش على هامشه تطحننا عجلات الزمن وحياتنا أشبه بمناقشة مملّة.

يقول "اليوت" في العظة النارية" الجزء الثالث من قصيدته "الأرض الخراب":

"في وقت الغسق، عندما رفعت عيني وظهري

بعيدا عن الدرج.

حينما تمهلتْ الآلة الإنسانية كعداد التاكسي عند الانتظار.

وأنا "تاريزياس" مع أنني ضرير اترنّح بين حياتين

كرجل هرم بصدر مجعد كصدور الإناث

يمكنني أن أتخيل ساعة الغسق

تلك الساعة التي يعود فيها النوتي إلى بيته الحبيب من البحر

***

السكرتيرة عادت إلى منزلها وقت تناول الشاي

تزيل بقايا طعام الإفطار

وتشعل موقدها، وقد أفرغت الأطعمة المحفوظة

وخارج النافذة انتشرت ملابسها التي جففتها أشعة شمس الأصيل

وتكومت على الأريكة – (التي تصبح في الليل سريرها)

جواربها وأخفافها، وملابسها الداخلية، والمشدّات

أما أنا "تاريزياس" كرجل هَرِمٍ بصدري المجعد

فقد كنت أتوقع الضيف المنتظر

ها هو الشاب المعتلّ قد وصل

وهو يعمل نائبًا لكاتب في (بنسيون) صغير، يتفرّس بصفاقة

ومع ضعته إلا أنه يبدو واثقا مستقرا

كقبعة من الحرير تستقر على راس مليونير "برادفورد"
وقد ظن أن الوقت مواتٍ
فقد انتهت من طعامها وهى ملولة متعبة
فأخذ يداعبها فى رقّة
دون أن يلاحظ صدودها
ولم تلق يده أية مقاومة
فغروره ليس بحاجة إلى استجابة
وصلته بها تقوم على اللامبالاه
(وأنا "تاريزياس" قد عانيت كل هذه الأمور
ولعبت أدوارا عديدة على نفس الأريكة أو السرير
أنا الذى جلست بجانب الجدار فى "طيبة"
وجُلْت بين صفوف الأموات)
ولكنه قبلها قبلة الوداع
وصار يتلمس طريقه، لأن السلم كان مظلما
وقد استدار ونظرت للحظة فى المرآة
تكاد لا تحسّ بأن حبيبها قد رحل
وراودت ذهنها فكرة غير مكتملة
-والآن وقد فعلت ذلك فاننى فرحة بانتهائه --
فحين تنحدر المرأة اللعوب إلى الغواية
وتسير منفردة بخطى متثاقلة فى غرفتها
تأخذ فى تصفيف شعرها بطريقة آلية
وتضع اسطوانة على الجرامافون"[٣٢].

إن "ت. س. اليوت" يستخدم تفاصيل الحياة اليومية، ويعرضها بانتقاء دقيق من أجل الوصول إلى مراميه، ويستخدمها (كمعادل موضوعي Objective Correlative)للمشاعر والأحاسيس التي يريد أن ينقلها لنا، إنه يوضح الظروف والملابسات التي أحاطت بتلك السكرتيرة، وقد انحدرت إلى "الغواية" - كما يرى - وفي نفس الوقت يصور لنا عالما متشابكا وعالما معقدا، اختصرت فيه الحياة، فالأريكة تتكوم عليها الملابس وعلب الأطعمة المحفوظة دليل استقلال المرأة وخروجها إلى العمل وعجلتها، وعدم فراغها، فلم تعد تعيش حياتها المستقرة البسيطة في رأي "إليوت Eliot"، والعلاقات الجنسية لم تعد تنجب الذرية - كما كان سابقا- بل استخدمت في اللهو والعبث، وكل هذا يتم بطريقة أوتوماتيكية بعيدا عن الرغبة، فقد قتل العصر الحاضر كل وهج للرغبة، وشلّت وعجزت كل المبادرات الإنسانية. لقد سيطرت الآلة العمياء على كل شيء، ولم يعد في الإمكان بثّ الروح في هذا العالم الذي يموت في كل لحظة .. أو على فراش الاحتضار.

لقد تحكمت الآلة الكاتبة بإيقاعها الرتيب والمملّ في الفتاة مع أنه كان من المفروض أن يتم العكس، فهي وقد استعبدت للآلية، صارت تصفف شعرها أو تسمع الموسيقى أو تتقبل مداعباته دون أدنى فعالية، فكل شيء يخضع للعادة واضطراد الأحداث في حياة تسيطر عليها آلات صماء ولكن هل من خلاص يراه اليوت من هذا العالم المعقّد؟

"أضرع إلى المولى أن يتغمدنا برحمته.

وأتوسل إليه أن ينسيني

هذه الأمور التي أنفقت وقتا طويلا في مناقشتها

وأسرفت في تفسيرها

لأنني أحيا بلا أمل أن أعيد وجهي ثانية

فلتكفر هذه الكلمات

عما أقدمت عليه

ولتكن رادعة لى فلا أعود مرة أخرى

رب لا تثقل ديوننا بأكبر مما نطيق"[٣٣].

تلك هى التوبة، وليرتد إلى الماضى السحيق، ويلجأ إلى التعويذة والأسطورة، والقوى الغيبية، فالآلة تخنق أنفاسه وإحساسه الفردى العارم، والعزلة المفروضة عليه. هذا كله يجعله يهرب إلى عالم السحر والخرافة.

"هل نبت الجسم الذى زرعته فى العالم الماضى فى حديقتك

هل بدأ النمو، ترى هل سيزهر هذا العام؟

أم أن الصقيع المفاجئ قد أقضّ مضجعه؟

أوه... دع الكلب بعيدا، هذا الصديق الوفى للبشر[٣٤]

وإلا أخرجه ثانية بأظافره

أيه .... أيها القارىء المنافق ... يا شبيهى، يا أخى"[٣٥].

لقد وجد "اليوت" خلاصة إذنْ فى الارتداد إلى مرحلة الطفولة فى الفكر الإنسانى، وقد ضمن شعره نصوصا مختلفة من لغات مختلفة، وكان بناء قصيدته "الأرض الخَراب" يتيح له التنقل الرشيق بين اللغات والثقافات والعصور، ويصبّ لعنته على الحاضر من خلال رحلات شبه صوفية ورؤيا دينية مسيحية تفزع من التغيير وتعيش تحت وطأة الإستاتيكية وتحسّ بعقْم كلّ شىء، ما دام الإنسان قد ارتكب خطيئته الأولى. وقد واجهه الزمن بعنف وقسوة، وكانت وطأته شديدة، ولذا يتردد فى الحانة – فى أحد أجزاء "الأرض الخراب" بين ثرثرة امرأتين صوت (النادل).

(أسرعا فقد حان الوقت

أسرعا فقد حان الوقت)

ويصور "اليوت" نساءً سقطت أسنانهن رغم أنهن لم يبلغن الثلاثين، كمعادل للعقم والشيخوخة التي ألمَّتْ بالإنسان المعاصر. ولعلَّ هذا يتضح من البداية المفاجئة للأرض الخراب:

"أبريل أقسى الشهور

فيه تتناسل زهور الزنبق في الأرض الميّتة

وتختلط الرغبة بالذكرى

وتنتفض الجذور الخاملة بمطر الربيع

لقد شملنا الشتاء بالدفء

ودثّر الأرض بجليد النسيان

وغذّى الحياة الواهية بالدرنات الجافة

أما الصيف فقد باغتنا عندما أسقط الرذاذ

على (شتار نبيرجرسي)، ووقفنا عند الرواق

ومشينا في ضوء الشمس حتى وصلنا إلى الحديقة

وشربنا القهوة، وتحدثنا لساعة

لست روسية، ولكنني ألمانية الأصل من ليتوانيا

بينما كنت طفلة أقمت في منزل ابن عمي الدوق

الذي أخذني على الزحافة معه

وكنت خائفة جداً، لكنه ناداني: ماري

ماري، أمسكي جيداً، وانحدرنا معاً

هنالك تشعرين بالحرية والانطلاق عبر الجبال

إنني أقرأ معظم الليل، وأذهب للجنوب في الشتاء"

إن "اليوت" ينتقل انتقالاً مفاجئاً من التأمل الصامت والتأمل المجرد إلى التصوير [illegible]، ومن الكآبة إلى الانفعال والغضب، ومن "التصوير [illegible]" [illegible]

إلى التهكم المرير القاسى، ومن ذلك إلى شاعرية لها مذاقها الخاص، وما يربط القصيدة هو التعدد فى الأنغام، بل وهو الذى يخلع عليها الوحدة النفسية، ويشيع إحساسًا بالضياع واليتم فى صحراء المدينة الكبيرة والتى تذكّرنا بعالم "بودلير" – الغربة، والحدائق الموحشة،وعالم التناقضات والتفسخ، إنه يعكس صورة معقدة لعالم بشع أتخم بالتفاهة والتناقضات، وإن كان يخلص فى النهاية إلى:

ما نعتبره بداية هو النهاية غالبًا

والوصول إلى النهاية هو نفسه نقطة البداية"(٣٧)

لقد أصبح الإنسان مستعبدا للآلة، وصار شيئا، تمتلىء حياته بالسأم والفراغ ذلك أن الموت قد ران على كل شىء فى هذا العصر.

"هل أجسر على هذا الفعل!!

وأزعج العالم.

لم يفت الأوان.

فلحظة واحدة تكفى لأخذ القرارات والمراجعات التى تبطلها لحظة أخرى

لأننى قد عرفتها جميعا، عرفتها جميعا.

عرفت الأمسيات والصبيحة والآصال.

ووزنت حياتى بملاعق القهوة"(٣٨).

...

"كلا .. لست الأمير" هاملت" ولم أخلق لأكون أميرًا!!

أننى أحد اللوردات – فحسب – الذين تتألف منهم الحاشية.

رجل لا يصلح إلا ليزين موكبه، وابتداء مشهد أو مشهدين

أنصح الأمير، وبلا شك يُسعده أن أكون أداة طيعة

أظهر الاحترام، ويسعدنى أن أكون ذا فائدة

سياسى حذر، ودقيق.

رأسى مملوءة بالحكم والأمثال والألفاظ الطنانة الجوفاء.

أحيانا أكون مبعث سخرية.

وفى أغلب الأحيان أكون مضحك الأمير"[39].

إن المعضلة التى تواجه "اليوت" هى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه[40]

وهنا تكمن ضرورة المعادل الموضوعى The Objective Correlative.

إن عالم "اليوت" عالم يجد الإنسان فيه نفسه أمام واقع صلْب، قلق، بارد، حيث النساء وهنّ يحكين عن "مايكل أنجلو" حيث يتهامس الناس بأصوات مريضة متذكرين الليالى التى مرت فى الفنادق الرخيصة، والمحار الذى كان بالمطاعم التى تكسو أرضيتها نشارة الخشب، والطرقات الممتدة امتداد المناقشة المملة، والمفتعلة. إنه عالم "بروفروك" الإنسان المعاصر الذى يزن حياته بملاعق القهوة، والذى لا يعدو أن يكون مضحك الأمير. وإنه إذْ يفقد نفسه وقد سقط فى جوف حياة فارغة كريهة ومملة، لا يملك إرادة التغيير، وإنما يستنيم لواقع قاهر، فيختلط إحساسه بالإحباط مع إحساسه بالنقص، فنراه يهذى بكلام لا مغزى له، ويوحى بروح فارغة.

"إنى أكبر ... أهرم ... أكبر وأهرم

سيأتى يوم أقلب فيه سراويلى

هل ألقى بشعرى إلى الخلف، هل أجسر على تناول خوخة.

سوف ألبس بنطلونا من الفانلة البيضاء، وأسير على الشاطىء

لقد سمعت حوريات البحر تتناجيْن

لا أحسبهنّ سوف تناجيننى

لقد رأيتهن مبحرات على متن الأمواج

يمشطن شعر الأمواج الأبيض الذى يتطاير إلى الخلف

حين تلفح الرياح المياه فيكسوها البياض والسواد

أنا قد مكثنا فى غرفات البحر.

عند بناته المضفرات بالعشب البنى والأحمر.

حتى توقظنا أصوات البشر ... فنغرق"[41].

يقول "اليوت" فى حدود النقد "Forntiers of Criticism"

"فى عصر القلق الذى أربك فيه الناس بالعلوم الجديدة، العصر الذى لم يقدم غير القليل مما يمكن اعتباره معتقدات، وفروض، وخلفية مشتركة بين القراء، فإنه لا توجد منطقة فكرية محظورة"[42].

ولعل هذا هو الذى يفسر تنزهه فى غابات الماضى وتأمل الزمن الحاضر، وهو يضع الماضى والحاضر جنبا إلى جنب، فلا توجد غاية محظورة، ما دام لا شىء فى مكانه.

لقد أراد أن يسجل اعتراضا مريرا على هذا العصر، وإن كان قد أدار ظهره لكل إنجاز وكل تقدم استطاع أن يظفر به الإنسان ولم يكن فى وسعه أن يسبر غور الذات، فراح يكيل المديح لماض كان "الوجه المبارك" قبلة فيه، وكانت البشرية تتمتع فيه باطمئنان الاعتقاد.

إن "اليوت" الذى جاء ليهز بعنف الواقع الأدبى بأفكار مناهضة للرومانتيكية وللعاطفة المتأججة، والوجدان المشتعل بالحزن والفرح، لم يجد أمامه غير العودة إلى رصانة وموضوعية الكلاسيكية، حيث الخيال الهادىء والفكر الرصين والبناء الفنى المحكم.

إن "اليوت" الذى جاء معترضا على زمن أتخم بالآلة، واغترب فيه الإنسان بحكم تقسيم قاس للعمل، واستعبد فيه بواسطة قوى متعدّدة، رغم الصوت المجلجل بالحرية، كان اعتراضه يشدّه إلى العصر الوسيط، وإلى عالم يتقلص فيه الوعى، ولا يعوض العجز الذى ألم بالإنسان المعاصر، وإنما يكرسه، ويزيد من قوى الضغط والقهر عليه.

و"اليوت" الذى رأى العالم المعاصر عالما مريضا، لم يستطع رؤية ما هو أبعد من حدود الزمن الحالى (الزمن البرجوازى)، ولم يكن فى مقدوره أن يصل إلى القوى التى تبشّر بمستقبل ينأى عن كل اغتراب فى الحاضر، ويحقق للإنسان إنسانيته فى مساواة حقيقية، ولكنه اندفع فى اتجاه أرستقراطية متعالية، تأنف من كل ما هو جماهيرى أو جماعى، محددة انعدام المساواة بشكل مطلق، وتميّز لا نظير له لصفوة تعيدنا إلى الأزمنة القديمة مرة أخرى.

يكتب "اليوت" إننى لا أنكر أن الفن بالتأكيد قد يخدم أهدافًا بعيدة عنه، ولكن ليس مطلوبا من الفن أن يكون على علم بهذه الأهداف. فقد يؤدى دوره على أكمل وجه وفقا لنظريات القيمة على تباينها، مع عدم اكتراثه بهذه النظريات"[٤٣].

إن "اليوت" يرمى بهذا إلى تخليص الفن من أحكام القيمة هادفا إلى موضوعية مستقلّة عن كل ما عدا الفن الشكلى، علما بأن الفن قد يؤدى ما تتطلبه هذه الأحكام القيمية منه دون أن يكون راميا إلى ذلك – فى رأيه.

وقد كان "اليوت" مخلصا لأفكاره على مدى حياته، ولم يحدث - فيما يرى "كولن ولسن"[٤٤] أن كان أديبا مخلصا ومتّسقا إلى النهاية بمثل ما حدث مع "ت. س. اليوت" فقد كان تعبيرا دقيقا عن تناقض حاد فى المجتمع البرجوارى، وفى نفس الوقت يؤدى غرضا تحفظه له القيم البرجوازية.

فالبرجوازية رغم أنها لا تجد من يدافع عنها من الأدباء العظام والذين تجلى موقفهم فى انتقادات حادة للمجتمع البورجوازى فقد كانوا – الأدباء العظام – أبناء مخلصين لأوضاع احتماعية نتجت عن آليات البرجوازية وسيطرتها على أدوات الإنتاج، وكانوا يسدّون الطريق بأفكارهم، أو هكذا يبدو، أمام الأفكار التى تطيح بالعلاقات الكائنة فى هذا المجتمع.

يكتب: "اليوت" إن المستر "لاسكى" مقتنع، أو كان مقتنعا بأن التغيرات السياسية والاجتماعية المعينة التى يرغب فى أحداثها، والتى يعتقد أنها نافعة للمجتمع، سوف تنتج مدينة جديدة، نظرا لأنها تغيرات جذرية عميقة، وهذا أمر جد معقول ولكن الذى لا يحق لنا أن نستنتجه بالنسبة إلى تغييرات المستر "لاسكى" وإلى تغيرات أخرى فى البناء الاجتماعى ينادى بها أى إنسان هو أن المدينة الجديدة، شيء مرغوب فيه، فنحن من جهة لا نعرف شيئا عما ستكون عليه هذه المدينة الجديدة، إذ أن ثمة أسبابا كثيرة أخرى تعمل فى تكوينها غير تلك الأسباب التى نعلمها، والنتائج التى تترتب على هذه الأسباب وتلك، حين يعمل بعضها مع بعض كثيرة أيضا، بحيث يمكننا أن نتخيّل كيف يكون شعورنا حين نعيش فى تلك المدينة الجديدة"[٤٥].

إن "اليوت" يظهر من الأسطر الأولى نفس التصور الذى وقعت فيه "الرومانتيكية" و "بودلير" وهو أن هذا هو نهاية الزمن، ولعل ذلك يوضح سر العويل فى الحاضر، والارتداد إلى الفردوس المفقود، وما يجعله يقصر عن رؤية الواقع بشكل جلى، بل يمنعه من مدّ بصره لكى يتفهم القوانين الموضوعية للتطور التاريخى، وهو بذلك يقع فى أسر سكونية (بارمنيدية)[٤٦].

ويكتب "اليوت" أيضا:

"أما ما تجرى به العادة الآن، فهو كل من يدعو إلى تغيير اجتماعى، أو تبديل فى نظامنا السياسى، أو إلى توسّع التعليم العام، أو إلى تنمية الخدمة الاجتماعية يزعم أن ذلك سيؤدى إلى تحسين وزيادة الثقافة وربما وضعتْ الثقافة أو المدنية فى المقدمة، فيقال لنا أن ما نحتاج إليه، ويجب أن نحصل عليه، وسنحصل عليه، إنما هو مدنية جديدة"[٤٧].

ويسخر "اليوت" من القارئ إذا استنكر "لتمتع فئة محدودة بميزات على حساب الآخرين لسبب وراثى"[48]، ويرى أن الثقافة تتعارض بعنف مع المساواة ، بل ومن يرون العكس عليهم أن يكفوا عن احترام الثقافة، ولا سبيل إلى تحسين المدنية لأننا لا نستطيع تخيل مدنية أخرى، أما رقى المجتمع فليس أكثر من أن نلتمس من رقينا أفرادا، أو بجزئيات صغيرة نسبيا، وكل ما يمكننا عمله هو الإقلاع عن العادات السيئة" والشىء الوحيد الذى نثق من الزمن بإحداثه هو الخسارة، أما الكسب أو التعويض فهو يوشك أن يكون متصورا دائما إلا أنه غير متيقن أبدا"[49].

"والثقافة لا تنمو إلا وهى متصلة مع الدين"[50]، وفى مجتمع كهذا الذى أتخيله – أى "اليوت" – يرث الفرد فيه مسئولية أكبر أو أقل نحو الأمة طبقا لما ورثه من مركز فى المجتمع، فتكون لكل طبقة مسئوليات مختلفة نوعا. والديمقراطية التى يتساوى فيها جميع الأفراد فى المسئولية عن كل شىء هى ديمقراطية خانقة لذوى الضمائر، إباحية لغيرهم"[51].

ويرى "اليوت" أن ما قدمه ليس دفاعا عن الأرستقراطية، أى تأكيدًا لأهمية عضو واحد فى المجتمع، بل الأصح أنه دفاع عن شكل للمجتمع تكون فيه للأرستقراطية وظيفة خاصة وجوهرية.. فالمهم أن يكون للمجتمع بناء تتدرج فيه المستويات الثقافية تدرجا متصلا من القمة إلى القاعدة"[52]. بل و"الإشارة إلى الضرر الذى أصاب الثقافات الوطنية أثناء التوسّع الاستعمارى ليس إدانة للاستعمار نفسه بحال كما يحبّ دعاة تفكك الاستعمار أن يستنتجوا. بل إن أعداء الاستعمار هؤلاء أنفسهم هم فى معظم الأحيان أكثر المؤمنين بتفوّق المدنية الغربية اطمئنانًا فى إيمانهم، بوصفهم أحرارًا، وهم يجمعون فى وقت واحد بين العمى عن فوائد الحكم الاستعمارى وعن ضرر تحطيم الثقافة الوطنية. وحرّى بنا حسبما يرى هؤلاء المتحمسون أن نقحم أنفسنا على مدنية أخرى ونجهّز أفرادها ونوحى إليهم احتقار عاداتهم واتخاذ موقف مستنير من الخرافة الدينية ثم نتركهم لينضجوا فى الخليط الذى أغليناه لهم"[53].

ولعلنا نكون بهذه الاقتباسات من كتاب "اليوت" : (ملاحظات نحو تعريف الثقافة) نكون قد استطعنا أن نقدم وجها أكثر وضوحا له.

"فإليوت" الذى يقف بعنف ليحطم الرومانتيكية، ويعود إلى نوع من الكلاسيكية، يبرر الأرستقراطية ويقف مع الملكية، ويبرر إذلال الاستعمار للشعوب المختلفة بإدعاء شديد العجرفة بأنهم جاءوا لكى ينتزعوهم من الحضيض والتخلف، وقد كان دفاعه المستميت عن التدرج الطبقى والوراثة، واستنكاره للمساواة والديموقراطية، وادعاءاته العنصرية العرقية، ومواجهته الصارخة لأى اتجاه نحو التغيير الاجتماعى متعللا بالتشكك فى الآتى المجهول، ودفاعه عن الصفوة وربطه لعجلة الثقافة بالدين .. كل هذا يشكل وجها أصيلا يوضح مغزى ما كان من نقد مر للمجتمع المعاصر، وأن المعضلة التى لا تقبل الحل، تشكل فردوسه المفقود الذى يحاول البحث عنه فى العصور القديمة والوسيطة.

إن "ت. س. اليوت" بنقده المتعالى للمجتمع البرجوازية يوضح إلى أى مدى تفسخت البرجوازية واحتدمت تناقضاتها لدرجة لم يعد فى وسع أى أديب أو شاعر أن يقف بجانبها وهو مرتاح الضمير، فالبرجوازية لم تعد مقنعة بممارساتها فى الحياة اليومية، والتى تواجه النقد الجارح من كل جهة وهى ترى – مع ذلك – أن كل من يقف فى وجه القوى الواعية لجذور التناقضات المستعصية التى تتملك خناقها، أو من يسلك دربا غير درب تلك القوى، إنما يمثل احتياطيا ضروريا لها. فلم يعد للبرجوازية من يدافع عنها بشكل مباشر، اللّهم إلا الأدب الهابط والإعلام التافه، الذى يفرض غيبوبة الوعى على الجماهير المتلقية. هذا وإن كان كل من لا يسبر غور التناقض الأساسى يساعدها بدرجة أو بأخرى، ويمد فى عمرها الذى قارب خريفه على نهايته فقد وصلت إلى مأزقها المستحيل الحل، إلا إذا كان هذا الحل على جثتها وأنقاضها.

- ٥ -

وهكذا، لقد فتحت البرجوازية أبوابا واسعة للتفكير الإنساني، رغم أن الأفكار الحقيقية تمثّل البارود المتفجر تحت نظامها، وأوجدت أنماطا من التعامل الإنساني أكثر بما لا يقاس بكل الظروف السابقة عليها، وهذا هو السبب في الإسراع بانهيارها.

لقد صار الفكر أرحب، ويتسع لعشرات الاجتهادات والحلول، وصارت هذه الأمور تطرح بما لا يقارن بالوضع السابق في شروط الأنماط الإنتاجية قبل الرأسمالية، وقد ظهرت إلى جانب الحلول العلمية والعملية للوضع الإنساني في المجتمع الحديث، أفكار ترى الإنسان كما لو كان يتسلق جليدا ساخنا، وينحدر إلى نقطة بدايته رغم تشبثه بالانفلات منها [٥٤].

وظهرت أفكار تعبر عن لا مغزى الوجود الإنساني واختفاء الغايات جميعا، والغرائزية، ووجد الإنسان نفسه أمام واقع متجمد يطبق على أنفاسه في لحظة وتغرب إلى حد أنه صار لا يستطيع أن يرى أبعد من قدميه.

وظهرت فكرة اللامنتمي[٥٥]. - الآعور في بلاد العميان الذى يرى أعمق من اللازم، وكل ما يراه لا يعدو أن يكون الفوضى، والذى يثور على عالم البرجوازية المنظم المحسوب حسابا دقيقا - رغم كون عالم البرجوازى يغوص إلى أعماق الفوضى..

لقد أصبح الإنسان الحقيقى أملا لا سبيل إلى بلوغه، والإنسان الحالى هو الحلقة المفقودة بين القرد والإنسان الحقيقى، والوصول إلى الإنسان مستحيل. ولقد سيطر المنهج التجزيئى على التفكير، والذى أعجز الذهن عن الوصول إلى الأغلب والأعمّ، والاقتراب من الواقعى، وشوش أساس الوجود.

فلم يخرج الإنسان عن كونه فردا منعزلا، كأن هذا قدره منذ أن كانت الرومانتيكية. فها هو يواجه العالم، ويبحث عن خلاصة، فيسقط في اللا جدوى لأن ضبابا كثيفا يحوط منطلاقاته فيبعد عن الهدف.

لقد كان اللجوء إلى تبسيط الحقيقة الجوهرية، واصطناع أساليب ووسائل بعيدة كل البعد عن المنهج الإنساني، وتحويل الظواهر الاجتماعية إلى مجرد خانق للوجود الإنساني والعزلة، وتجاهل – أو عدم إمكانية فهم – التناقضات المزمنة التي تشكل جسد المجتمع المعاصر، وتحويل كل شيء إلى لغز يعلو على الزمن والواقع، وتشيأ الإنسان، وخلق أساطير جديدة، وتم تزييف الوعي الذي يزيف مفاهيم الإنسان عن الواقع أيضا، واختيال الإنسان عندما يسير على رأسه متخيلا أن ذلك هو حد الوصول للإنسانية الحقيقية، وطرح قضية الحرية بمعزل عن كل الشروط المحيطة بها، وخلق العلل الجديدة لتثبيط العزم البشري، مما أدى إلى تشويش الوضع الإنساني، وجعله أكثر تبرما وبعدا عن الواقع وعن الشروط التي تنضج فيها الحقائق وتحولت المشكلة إلى أزمة معرفة معلقة بين السماء والأرض، وانطلقت دعوات إلى اصطناع لغة إنسانية جديدة، أو العودة إلى البدائية والغريزية، وطرح دور العقل جانبا، وألقت كل هذه المعضلات على الشخص المنعزل، على "الأنا" المتفردة البعيدة كل البعد عما عداها، وصار اللا منتمي مطاردا بوعي ذاتي، بعيدا عن الشروط الاجتماعية، واختصر الإنسان في "أنا" متقوقعة وحيدة، وصراعها داخلي يدور في الذهن. كل هذا من الضروري أن يعكسه فن وأدب هذا المجتمع المتناقض إلى حد بعيد.

يقول "ج. بليخانوف".

"إنني مستعد تماما للقول بأنه لا وجود لوظيفة الفن الذي يخلو من الأفكار تماما، بل وأضيف أنه ليست جميع الأفكار يمكنها أن تفيد كأساس في وظيفة الفن. والفنان يستطيع أن يبوح بما هو كاف لجعل العلاقات بين الناس أكثر سهولة، والحدود الممكنة لهذه العلاقات لا تتحدد بواسطة الفنان بل بواسطة مستوى الثقافة

المرتبط بالأساس الاجتماعي الذي ينتمي إليه. وفي المجتمع المنقسم إلى طبقات، فإنها تتحدد أيضا بالعلاقات المتبادلة بين هذه الطبقات، علاوة على طور تطور كل منها في نفس الوقت"[٥٦].

أي أنه وفقا لرأي "بليخانوف"، لا وجود لفن فوق العلاقات الطبقية. وإن كان الفن لا يطابق تماما مستوى الاقتصاد، فهناك من العوامل العرضية العديد مما يؤثر فيه، وإن القانون – كما يرى "انجلز" – الذي يحكم تلك العلاقة، إنما يحكمها على أساس التوازي في العصور الطويلة، وإن الكاتب لا يمثل غير نقطة أو مرحلة قصيرة أو زاوية في هذا الخط المتعرج الموازي لخط التطور الاقتصادي.

ويتضح في العصر الحديث أن "الأنفة" من عالم البرجوازي لم تكن إلا الوجه الآخر للعملة التي تعكس وضع البرجوازية وتناقضاته. سواء أكان الرومانتيكيون مع التقدم أو بإنحدارهم مع غيرهم إلى هوة العصور الوسطى، وفراديس الماضي السحيقة فإن هذا يعكس رؤيا قد توقظ فينا غضبا وسخطا على المجتمع البرجوازي – وإن كانت ضبابية – لا تعرف الطريق ولا يمكن أن تشير إليه لأنه كان مجهولا لها، وأدواتها أقل من أن ترشد إلى بدايته. إن المجتمع البرجوازي بتناقضاته المستعصية يطرح في مسيرته عشرات المنعرجات للخلاص من هذه التناقضات، فهل هناك من الطرق ما هو أفضل؟

لقد اتضح إلى حد كبير أن الأديب الحق لا يمكن إلا أن يكون ناقدا لأوضاع هذا المجتمع، وذلك على النقيض من ممثلي الأدب الهابط والإعلامي أو الدعائي، الذي يقف في ذيل المجتمع ويموت وهو يروج لتناقضاته المستعصية مدعيا أنها نهاية العالم، وأنها الفردوس الحقيقي.

هوامش الفصل الثالث

١- ماركس، كارل: بؤس الفلسفة، ترجمة حليم اليازجي - دار اليقظة العربية، ودار مكتبة الحياة - بيروت - د. ت ص١٢٢.

٢- بايو، لويس: أزمة "مجتمع، وأزمة ثقافية - مجلة دراسات اشتراكية - نوفمبر - ١٩٧٤ - مطبعة دار الهلال - القاهرة - ١٩٧٩ - ص٨١.

٣- إنجلز، فردريك: أصل العائلة والملكية الخاصة للدولة، ترجمة إلياس شاهين - دار التقدم - موسكو، ص٢٣٤.

٤- ماركس، كارل: رأس المال، عن فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧١- ص٦٦.

٥- ماركس، كارل: بؤس الفلسفة- مصدر سابق - ص١١٥.

6- Byron, Lord: When We Two Parted – (In) Golden Treasury of The Best Songs And Lyrical Poems In English Language – Oxford University Press – 1929 – P90.

٧- انظر: فيشر، إرنست: ضرورة الفن - مصدر سابق - ص ص ٦٧،٦٨.

٨- المصدر السابق: ص٦٨.

٩- المصدر السابق: ص٧٠.

١٠- نفس المصدر - ص٧١.

١١- نفس المصدر - ص٨١.

١٢- شيلي، بيرس بيش: دفاع عن الشعر، ضمن مهمة الناقد، مقالات، ترجمة محمد عبد الله الشفقي - كتب ثقافية - المؤسسة المصرية العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة (الدار القومية للطباعة) القاهرة - د. ت. ص. ص. ص٩٨،٩٩.

١٣- فيشر، إرنست: ضرورة الفن - مصدر سابق - ص ٧٤.

١٤- مكاوى، عبد الغفار: ثورة الشعر من بودلير إلى الوقت الحاضر - جـ١ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ص٤٦.

١٥- فيشر، إرنست: ضرورة الفن - مصدر سابق - ص ٧٧.

١٦- المصدر السابق: ص٩٢.

١٧- المصدر السابق: ص ١٣٧.

١٨- بودلير، شارل: أزهار الشر - ترجمة محمد أمين حسونه - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - إبريل ١٩٦١ - ض٤٣.

١٩- وذلك على حدّ قول الشاعر الصينى "لوتشى" - راجع: أرشيبالد مكليش، التجربة والشعر - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، مراجعه توفيق صايغ - منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (بيروت) بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر (نيويورك) - ١٩٦٣.

٢٠- مكاوى، عبد الغفار: ثورة الشعر - مصدر سابق - ٦٩.

٢١- من مذكرات "بودلير" عن "ادجار آلان بو "والتى استعادها فى دراسته عن جوته، وذلك عن كتاب، (بودلير بقلمه) تأليف بسكال بيا - ترجمة صلاح لبكى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٦٩ - ص١٦٢.

٢٢- من مقال "لبودلير" عن المسرحيات والروايات الشريفة - عن "بودلير" بقلمه - مصدر سابق.

٢٣- بيا، بسكال: بودلير بقلمه مصدر سابق، ص١٠٥، وأيضا ثورة الشعر الحديث.

٢٤- راجع ثورة الشعر الحديث مصدر سابق - ص ص ٧٥ - ٧٨.

٢٥- من مقالات "بودلير" - جمعت تحت عنوان (سهام) عن - بودلير بقلمه) - مصدر سابق ص١٢٠.

٢٦- المصدر السابق ص١٢١.

٢٧- بودلير، شارل: أزهار الشرّ - مصدر سابق - ص٧٥.

٢٨- مكاوى، عبد الغفار: ثورة الشعر الحديث – مصدر سابق – ص٩٦.

٢٩- بودلير، شال: أزهار الشر، مصدر سابق ص٧٦.

٣٠- فضل،صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الفنى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٨ – ص ص ٦٨، ٦٩.

31- Eliot, T. S. : Rapsody On A Windy Night, (In) The Complete poems and Play (1909 0 1950) – Harcourt Brace, World Inc. New York, 1971, P. 15.

32- Eliot, T. S. : The Waste Land, (In) The Complete poems and Plays – (Ibid) – P.P. 43,44.

33- Eliot, T. S. : Ash Wendsday, (Ibid)- P. 61

٣٤- إشارة إلى أن الكلاب قد ساعدت (إيزيس) في جمع أشلاء (أوزوريس) بعد أن قطّعه (ست). ولكن الآن لا يريد سكان الأرض الخراب أن توجد الكلاب فيها حتى لا تستخرج جسد "أوزوريس" من الأرض بأظافرها، فيضطرون لمواجهة الحياة، وهو منطق النعامة التي تدفن رأسها في الرمال حتى لا يراها العدو وهو في رأى "اليوت" – منطق الإنسان المعاصر.

- راجع قصيدة اليوت:

- The Waste Land, Part 1, The Burial of The Dead – Op cit. P. 39

٣٥- مقتبس عن "بودلير" من قصيدة إلى القارىء – راجع بودلير، شارل: أزهار الشر، مصدر سابق ص٤٣، والنص قد وضعه اليوت في القصيدة كالآتى:

"You! Hypocrite Lecteure! – Mon Sembable, Mon Frere!"

36- Eliot, T. S. : The Waste Land, Part 1, The Burial of The Dead, (In) The Complete poems and Plays, Op. Cit., P. 37.

37- Eliot, T.S: "Little Gedding". In (four Quarters) – London, 1952, p. 42.

38- Eliot, T.S.: The Love song of J. Alfered Purterok, in Complete Poems and plays, Op. Cit. P. 5

39- Ibid: p. 6.

٤٠- الصبّاغ، رمضان: حول الشاعر اليوت – مجلة سنابل – القاهرة – سبتمبر – ١٩٧٠ – ص٤٠.

41- Eliot, T.S.: The Love Song of Alfered Purfordk, Op. Cit, p.7.
42- Eliot, T S On Poetry and Poems New york, 1957, pp. 127 & 128.
43- Eliot, T. S. : The Function of Crticism - Selected Essays - London – 1948 – PP. 24-25.

٤٤- ولسن، كولن: ما بعد اللامنتمي – ترجمة يوسف شرورو، عمرو يمق - دار الآداب – بيروت – ١٩٦٩، ص١٢٥.

٤٥- اليوت .ت. س.: ملاحظات نحو تعريف الثقافة - ترجمة شكرى عياد - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة د. ت. ص١٩.

٤٦- نسبة إلى فيلسوف الثبات (بارمنيدس) الفيلسوف الإغريقى – راجع، عبد الرحمن بدوى – ربيع الفكر اليونانى - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الرابعة - القاهرة - ١٩٧٥ – ص ص ١٤٤–١٥٠.

٤٧- اليوت .ت. س.: ملاحظات نحو تعريف الثقافة – مصدر سابق – ص١٨.

٤٨- المصدر السابق: ص ص ١٧، ١٨

٤٩- نفس المصدر: ص٢٩.

٥٠- نفس المصدر: ص ص ٣١، ٣٢.

٥١- نفس المصدر: ص٥٦.

٥٢- نفس المصدر – ٥٦.

٥٣- نفس المصدر: ص ١٠٩.

٥٤- ولسن، كولن: ما بعد اللامنتمي – مصدر سابق – ص١٦٢.

٥٥- ولسن، كولن: اللامنتمي – ترجمة أنيس زكي – دار الآداب - بيروت – ١٩٦٥– ص١٤.

56- Plekanove, G: Art And Socal Life, Translated by: A.Finberg, Progress Publishers - Moscow, 2 Nd Printing 1974. P. 36.

الفـن والديــن

تعد العلاقة بين الفن والدين من أهم المشكلات التى تطرح دائماً فى هذا العصر وفي كل العصور، والصراع بين الفنانين، ورجال الدين والمتحدثين بلغة الكهنوت صراع لا يهدأ إلا ليبدأ من جديد. قد يكون ذلك ناتجًا عن نشأة وطبيعة كل من الفن والدين، وأيضا عن رغبة الفنانين فى الاستقلال وممارسة الإبداع فى حرية الأمر الذي يقلق رجال الدين والأخلاق، وأصحاب الآراء التقليدية المناهضة للإبداع والحرية، ورغبة كل هؤلاء في أن يكون كل ما يتصل بالحياة تحت سيطرتهم، وأنهم أصحاب الكلمة الأخيرة فيما يعرفون ولا يعرفون.

وقد ينبع هذا الصراع من ارتباط الفنانين المبدعين بالحاضر والمستقبل، بينما يرفل رجل الدين فى عباءة الماضى متحصناً بما يدّعيه من الثوابت، وكونه القيّم على الفضيلة والأخلاق والتقاليد الراسخة، في نفس الوقت الذى يستميت فيه رجل الدين فى الدفاع عن المكاسب التى كانت لأسلافه فى الماضى، ورغبته فى عدم التخلّى عن ثمارها، خاصة في عالمنا المعاصر الذى تعقدت فيه الحياة، وأصبحت النظرة الأحادية والسطحية للأمور غير ملائمة، وانفتح الطريق أمام الإبداع في كافة المجالات الفكرية والفنية والاجتماعية؛ الأمر الذى يجعل رجل الدّين، وجميع من يحتمون بالماضى بادعاء أنه الفردوس المفقود، يتوجسون خيفة من كل ما يشير إلى التجديد أو التحديث أو الإبداع. ومن هنا يضعون الفن فى أعلى قائمة المحرمات، والفنانين على رأس المارقين. ولذا نجد الاتهامات بالهوطقة، والإلحاد، والخروج عن ثوابت (الأمة)!!، والانحلال، وغيرها من الاتهامات تتردد كثيراً وعلى مرّ العصور فى مواجهة الفنانين المبدعين. كما يواجهون بالقمع من قبل رجال السياسة الذين يحتمون وراء مقولات رجال الدين العاملين فى خدمتهم، حتى أننا

نجد أن هذا الفنان الفرد يواجه قوى ذات جبروت تتمثل في رجال الدين، والأخلاق، والسلطة السياسية، والعامة الذين يسيرون كالقطيع وراء رجال الدين الشعبيين الذين يروّجون للتخلف والرجعية ويحاربون التقدم والإبداع. إنها حقا مواجهة غير متكافئة، ولكن الفنان المبدع لا يهدأ، فهو ينكسر أحياناً، وينتصر أحياناً أخرى، وقد يحاول الخروج من المأزق بمداهنة رجل الدين والالتفاف على أفكاره ومحاولة تمرير إبداعاته التي تتناقض مع رؤية هذا القابض - بادّعاء باطل - على الحقيقة، والذي يدخل أنفه في كل شيء، ويرى في الإبداع كفراً وضلالاً، وفي أحسن الأحوال يحاول أن يجعل الفنانين يخضعون لمشيئته، وإلا حلّت عليهم لعنته، واستعدى عليهم الغوغاء فتكون النتائج وخيمة.

إن المشكلة تكمن في الصراع الدائم، هذا الصراع الذي بدأ من التصور الأولي لوجود الإنسان، والذي كان لا يهدأ إلا ليبدأ من جديد. هذا الصراع الناتج عن خوف فئة من بني الإنسان من التطور والتقدم، والحرية، فئة همها وضع القوانين التي تعوق تقدم الإنسان، حتى تظل الأرض ممهدة لهم وتستمر الحياة كما يريدون ترفل في عباءة التخلف والبدائية.

وإذا كانت هذه هي النظرة العامة للمشكلة، فإننا سوف نحاول أن نسبر غور هذه العلاقة الشائكة بين مجالين من أكثر المجالات تعقيداً في ارتباطهما بالإنسان، فنبحث في أصل كل منهما، ونشأته، وأهميته وضرورته للبشر، وتاريخ العلاقة الشائكة وأسباب هذه الصراعات، حتى نستطيع استجلاء الأمر، والكشف عن جوهر المشكلة، والإطلال على بعض عناصرها المعقدة.

الفن

"في اللغة الهندو أوروبية Indo-European [1] للثقافات الكبرى، سواء القديمة منها أو الحديثة، لا يوجد أصل واحد تشترك فيه المصطلحات المتباينة التي تشير إلى النشاط الفني Artistic Activity. ففي اللاتينية كلمة I'arte، وفي الفرنسية L'art، وفي الأسبانية el arte، وفي الإنجليزية art. وجميعها ترجع إلى

المصطلح اللاتينى القديم والوسيط (ars) الراجع إلى جذر الكلمة الهندو-أوروبية ar. والكلمة الألمانية Kunst ترجع إلى الكلمة الهندو- أوروبية gno، والكلمة اليونانية (T∈χ√ŋ) من كلمةT∈χσ√ŋ وقد أشتقت من (teRD) والكلمة الروسية is Russtvo ذات علاقة بالجذر الهندو أوروبى SRO فضلا عن الكلمة القوطية Rausjan كما هو معتقد.

ولكن بعيداً عن البحث الاتيمولوجى Etymologyical Resarch الخالص، وانطلاقاً إلى التحقق الفعلى من استعمال هذه الكلمات نجد أن معانيها متماثلة ببساطة ووضوح، أو بمعنى آخر أنها متطابقة رغم تباين اللغات. ولكن هذا يجب ألا يجعلنا نسقط فى الخديعة، ذلك أن معنى كلمة arte اللاتينية فى القرن الرابع عشر، أو معنى كلمة Kunst الألمانية القديمة يختلف تماما عن كلمة art أو Kunst اليوم. فالكلمتان كانتا تطبّقان على أسلوب للعمل وفقا لقواعد محددة. (وتشملان فى ذلك البحث العلمي والفلسفى بالإضافة إلى الحِرف أو المهن) بينما تشيران اليوم غالبا إلى النشاط الفنى، النشاط الذى يمكن أن يقال أنه حر من أى نوع من القواعد. وهكذا تختلف الكلمتان فى المعنى، فى اللغة الواحدة، رغم التطابق الشكلى، وذلك بناءً على تباين المرحلة التاريخية.

كما أن كلمة T∈χ√ŋ اليونانية (فن)، تعنى القدرة على إنجاز شىء ما، أى مهارة يدوية فى أكثر الأحوال. مثل العمل فى قطع الأخشاب وبناء السفن.

إن كلمة "فن"[٢] المستعملة الآن تختلف اختلافا كبيرا عن الكلمة اللاتينية Ars فى العصور القديمة والوسطى، وكذلك عن كلمة T∈χ√ŋ فى اليونانية. فهى تعنى الصنعة، أو أى نوع من التخصص فى المهارة، مثل النجارة والحدادة أو الجراحة .. فما ندعوه فناً كان اليونانيون يعتبرونه مجرد مجموعة من الصنائع مثل صنعة الشّعر التى نظروا إليها من حيث المبدأ - وبعين الريبة أحيانا بغير شك - باعتبارها شيئا مماثلا للنجارة وغيرها من الصنائع، ولا تختلف عن أى منها إلا كما تختلف أية صنعة عن أخرى.

إن المشكلة الأساسية هي أننا عندما نناقش الفن وموضوعاته لا يمكننا أن نتخلّى عن رؤيتنا للفن بمعناه المعاصر، خاصة بعد أن حمّلت كلمة "فن" بما اشتمل عليه الوعي الاستاطيقي المعاصر – والأوروبي بالتحديد – من مضامين محكمة ودقيقة.[٣]

يقول "كولنجوود" : "أوّل ما يفعله أي قارئ حديث عند قراءاته ما أراد "أفلاطون" قوله عن الشعر هو أن يفترض أن "أفلاطون" كان يصف تجربة استاطيقية مماثلة لتجربتنا. وثاني شيء يفعله هو أن يغضب لأن "أفلاطون" قد وصفها وصفا رديئاً. ولا يمر أكثر القراء بمرحلة ثالثة"[٤]

إن المشكلة الأساسية هي أن "أفلاطون" لم يكن يخطر بباله ما نراه الآن من معان لكلمة "فن" بل كانت الكلمة تعني بالنسبة لهم – أي اليونانيين بصفة عامة ومنهم "أفلاطون" – الحرفة، وتتصل بأمور كثيرة أبعد ما تكون عن تصوّرنا المعاصر، وكان الفصل بين الفنان – كما نراه في عالمنا المعاصر – والحرفي Craft Man غير موجود، وكذلك لم يكن هناك الفصل القائم الآن بين الفنون الجملية Fine Arts (والتي نطبق عليها كلمة فن Art بالمعنى المعاصر)، وبين الفنون التطبيقية Practical Arts.

إن هذه المعاني الناجمة عن الاستعمال القديم لكلمة فن هي التي جعلت الخلط بين العمل الفني – بمعناه المعاصر – والصنعة، أمرا مألوفا في العصور القديم والعصر الوسيط، وبذلك كانت المنفعة تدخل في صميم العمل الفني، ذلك أن كلمة فن كانت تعني "القدرة على إنجاز شيء ما، مهارة يدوية في أحسن الأحوال مثل العمل في قطع الأخشاب وبناء السفن ... " كما أسلفنا. ومن هنا يمكن أن تتسلل الوظيفة الأخلاقية والدينية للفن.

وقد كان القول بالصنعة من أهم ما قال به اليونانيون، "فالشاعر منتج ماهر، ينتج من أجل مستهلكين، وترمي مهارته إلى إحداث تغيير معين في عقولهم، يمكن تصوره سلفاً بأنه يمثل حالات مرغوبة. فالشاعر مثل أي صانع ينبغي أن يعرف أي تأثير يرمي إليه، ويجب أن يتعلم بواسطة التجربة، وبالرجوع إلى قواعد – التي لا

تزيد عن كونها مأخوذة عن تجارب الآخرين - كيف ينتج هذا الأثر. هذه هى صنعة الشاعر كما تصورها "أفلاطون" و "أرسطو" وكما تصورها بعض الكتاب من الذين قاموا باتباعها مثل "هوارس" فى كتابه (فن الشعر Ars Poetica). وهناك صنائع مماثلة للتصوير والنحت وهلمّ جرا". وبدتْ الموسيقى فى نظر "أفلاطون" إلى حد كبير فنا غير منفصل، إذْ بدتْ من مكونات الشعر(٥).

إن المعضلة هنا تكمن فى قيام بعض الكتاب الذين يعتمدون فى أفكارهم على قياس الشاهد على الغائب، والرجوع إلى أسانيد لأفكارهم وآرائهم من العصور الوسطى والقديمة، ويكمن الخطأ فى أن الكلمات لم تكن لها نفس المعنى، والاستعمال القديم أو الوسيط كانا أبعد ما يكونا عن الاستعمال المعاصر، ولذلك يكون القياس فاسداً، والنتيجة أيضا كذلك.

وإلى جانب الخلط بين المعانى القديمة، والمعانى المعاصرة لكلمة "فن" مما نتج عنه الوصول إلى أفكار غريبة، ونتائج فاسدة، فإن الخلط أيضا بين معنى كلمة "جميل Beautiful" المعاصرة، والكلمة لدى اليونانيين، وكذلك المعادل اللاتينى لها Pulchrum، يعد أيضا من أسباب المشكلات التى تحدث عند الاستناد إلى الماضى فىدراسة موضوع معاصر (موضوع جمالى)، وذلك أن المعنيين القديمين (اليونانى واللاتينى) لم يُمّيزا بدقة وبشكل قاطع عن الخير الأخلاقى Good Morol.(٦) "فكلمة Kolos أو Agathodos ليستا من الكلمات ذات المفهوم المتماسك، بل تتّسمان بالهشاشة والقابلية للتأثر بمختلف درجات وأنواع التشديد والنبر المختلفة"(٧). وتعتبر كلمة "Kolos:، "كلمة معيارية للفضيلة الخلقية السامية"(٨). كما كانت مناقشة "أفلاطون" للجمال فى محاوره "فليبوس philebus" كما فى غيرها من المحاولات ناشئة عن مناقشة "أفلاطون" للمسائل الكبرى، وليس عن مناقشة الجمال فى ذاته(٩).

والجدير بالذكر أن "أفلاطون" قد تكلم كثيرا عن الجمال، ولكنه كان يعنى بالجمال الشىء الذى يرغمنا على الإعجاب به، والوقوع فى حبائل ارتغابه. فنظرية الجمال عند "أفلاطون" لا ترتبط بنظرية الشعر أو أى فن آخر، بل هى مرتبطة أولا

بالحب الجنسي، وثانيا بنظرية الأخلاق[10]. وقد تحدث "أفلاطـون" فـي المأدبـة Sympotum وفايدروس Phaedrus لا عن جمال طبيعي فحسب، بـل عن عـادات جميلة للنفس، ومعارف جميلة[11].

والجدير بالذكر أن تسميه الشيء في اليونانية بالجميل، سواء في اللغة اليونانية العادية أو اللغة الفلسفية يعني وصفه بأن مثير للإعجاب أو ممتاز أو مرغوب. وقد توصف اللوحة أو القصيدة - بلا جدال - بهذه الصفة غير أن تمتعها بهذا الحق مماثل لتمتع الحذاء أو أى شيء بسيط مصنوع به. فمثلاً قد دأب "هو ميردس" اتباعاً لهذه القاعدة على وصف (صندل) "هو ميروس"، بالجمال. لا لأنه تصوره شيئا بديعاً، بل لأنه رآه (صندلاً) لطيفا يساعده على الطيران، كما يساعده على السير[12].

وهكذا لعبت كلمة "جميل" أيضا دوراً في تشويش المعنى عند الاستشهاد بالعصور القديمة لأن الكلمة كانت - شأنها شأن كلمة فن - تستخدم في مجالات شتى، الأمر الذى يجعل الارتكاز على القياس (قياس الشاهد على الغائب) قياساً فاسداً أيضا، لأن ما نعنيه اليوم بالجميل أو الاستاطقي، يبتعد كثيرا في معناه عن "الجميل" في العصور التى خلتْ.

وقد كان "هوراس"[13] يرى أن وظيفة الشعر والدين والقانون والأخلاق شيئا واحداً، فيحدثك عن الحبّ الدنس، وعن شرائع الحياة الزوجية وعن النبوءات وما إلى ذلك. ثم يرى أن الشاعر أشبه بألعبان يدغدغ حيوانية "مايكيناس" وأشراف ذلك العصر بعد المأدبة.

وهكذا نجد أن الفن لم يكن يعني فحسب ما نراه الآن بـل كـان يتسع ليشمل الأخلاق، والحرف، والإرشاد وغير ذلك.

وإذا كانت محاولتنا البحث عن أصل المشكلة في تبدل المعنى لكلمتي "فن" و "جميل" وفقا للعصور، وخضوعاً للتطورات الاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي التطور في الوعي الإنساني بشكل عام، والوعي الجمالي بشكل خاص، فإننا سوف نحاول هنا أن نشير إلى بعد آخر للمشكلة لعلّه ناجم عن نشأة الفن أيضا، وما نتج عن الآراء التي طرحت عنها (أى النشأة) من تأويل.

لقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائية بشكلين:

"الشكل الأول : هو شكل موضوعات النفع المادى، مثل الأدوات والأسلحة فالأدوات البحرية ظهرت فى العصر الباليوليتى الأدنى أو العصر الحجرى القديم، وكانت فى البداية أحجارًا بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ثم جرى شظفها وأخذ فى تشكيلها وذلك كخطوة، أكثر تقدما ثم تمت إعادة تشكيلها تماما لملاءمة الحاجة الإنسانية. وكانت صناعة الفخار أحد الإنجازات التى قام بها المجتمع البدائى وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم حاجات الإنسان"[١٤]

لقد كان الإنسان فى المجتمع البدائى فى اكتشافه الأدوات - الأصل الأول للفن، وفقا للمعنى السائد فى العصور القديمة – مدفوعاً بمحاولة حل مشكلاته مع الطبيعة، محاولة قهر الطبيعة – وإن كانت وسائله آنذاك تعدّ بالنسبة لنا شديدة البدائية – إلا أن ذلك كان خطوة فى الاتجاه الرئيسى للتقدم. ولقد كانت صناعة الفخار – وذلك فى الإطار الذى يلبى حاجات ضرورية - مقدمة لصناعات أخرى أكثر تقدماً ورقياً.

إن نشأة الفن (أو التقنية – الصناعة) هنا، تؤكد لنا أن الإنسان البدائى، لم تكن تعنيه مشكلة الفن بالمعنى المألوف لنا الآن، بل كان الفنّ يعنى الصناعة، أى تغيير حالة الشيء الخام ليكون مفيداً ونافعاً. أى أن الضرورة كانت هى الدافع وراء هذه الاكتشافات التى برغم بدائيتها، إلا أنها كانت خطوة فى الاتجاه الصحيح.

لقد كان الفن – بهذا المعنى – وثيق الصلة بالعمل، هذا الذى كان – هو أيضا – وثيق الصلة بتطور حواس الإنسان. فالحواس ليست مجرد ثقوب فى الجسم من خلالها تصب الاحساسات. فهى – أولا وقبل كل شيء – أفعال للطبيعة تقع على الجسم – وهى أيضا أوجه نشاط للجسم نفسه تشتمل على تآزر العينين والأذنين والجلد واليدين واللّمس واستخدام الأشياء وتغييرها. ومن نافلة القول أن نذكر أننا لا نستطيع أن نرى ما لم ننظر. وكلما ازددنا معرفة ازددْنا رؤية. وكلما ازددنا عملا ازدادت حواسنا نفسها تطوراً خلال هذا العمل. فالعمل بالإضافة إلى أنه وسيلة الإنسان للعيش، فإنه أيضا، أداة لتطوير الإنسان، تطوير حواسه، وذهنه.

لقد كان الفن في نشأته هذه يعني (اكتشاف) العالم، ومواجهة الطبيعة في محاولة للتغلب على الصّعاب التي تواجهه في حياته، وكان ذلك عن طريق العمل، وتطوير أدواته للسيطرة عليها، لا الخضوع لجبروتها. وهذه هي النقطة الإيجابية في هذه النشأة، والتي سوف تتطور فيما بعد إلى الإبداع والابتكار.

لقد كان البدائي مدفوعاً بحاجات ضرورية – واستمر الإنسان مدفوعا بهذه الحاجات حتى العصر الحديث – ولذا لم يكن يملك ترف الإبداع، أو الفن للفن، أو العلم للعلم. لقد كانت الظروف الاقتصادية والاجتماعية، والبيئية. جميعها، موجّهات له نحو ما يقوم به من عمل، وما يعمل على تطويره. ولذا فالفائدة كانت موجودة بشكل مباشر وراء ما يقوم به، ومن هنا كانت الآراء المتعلقة بالفن – منذ العصور البدائية، حتى بداية العصر الحديث – لا تملك ترف الخروج عن هذا الإطار، ربط الفنّ بكل ما يتعلق بحياة الإنسان، في الغالب بشكل مباشر، ومحاولة جعل الفن – في أكثر الحالات خروجاً عما كان مألوفا – في تلك العصور – في حالة إذعان لأوامر ونواه تأتيه من خارجه (بالمعنى المتعارف عليه بشكل عام بالنسبة للفن في عصرنا الحالي).

"أما الشكل الآخر للفن فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية، وقد ظهر هذا الشكل أيضا في العصر الحجري القديم. فالعادات العلمية السحرية في المجتمع المشاعي البدائي كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة، وهي محاولة قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى إنما تمنح الإنسان قوة للتغلب عليها. ومن أقدم هذه العادات العلمية السحرية، الطقس الخاص بدفن الموتى. وهكذا نجد في معظم عادات الدفن القديمة أنّ ساقي الميت يتم ثنيها حتى تقلّد وضع الولادة. وأحيانا ما يتم صبغ العظام بمسحوق أحمر لمحاكاة الدم والحياة. وفي أواخر العصر الحجري كانت أجسام الموتى المدفونين تلفّ بأربطة ويدفن معها الطعام والأواني الفخارية. وفي هذه الطقوس الخاصة بالدفن تُقدّم بدايات تشييد الأهرام العظيمة والقبور والمعابد في مصر القديمة والصين والهند وكوريا وعند شعبي الأزتيك المكسيكي والمايا في الأمريكتين، وكذلك الكاتدراليات الأوروبية

فى العصور الوسطى حيث يحتفظ بقطع من العظام وشرائح تعزى للقديسين المتوفين. وفى الحياة البدائية كانت هناك طقوس خاصة بالصّيد، فتقلد حركات الحيوانات التى يتم صيدها كما تقلد إجراءات الصيد نفسه. وقد نشأت كجزء من هذه الطقوس رسومات الحيوانات فى الكهوف فى فترة ما قبل التاريخ، وهى رسومات تحاكى لأسباب متعلقة بالسحر - الحيوانات التى سيتم صيدها والصيد نفسه. ومع تطور الزراعة نشأت الرقصات الخاصة بطقوس السحر، أحيانا لمحاكاة أعمال الجنس أو عملية الموت والميلاد أحيانا، وذلك إيماناً بأن هناك علاقة بين مولد البشر وتجدد خصوبة التربة"[١٥].

لقد ظهر الفن مرتبطا بالعقائد السحرية، وقد كانت هذه العمليات السحرية محاولة للسيطرة على الطبيعة، ولكنها لم تكن محاولة لقهرها، بل للتواؤم معها، والخضوع لها، وترويضها عن طريق السحر، وهى محاولة وهمية للسيطرة، وذلك لأن هذه المعتقدات كانت تعنى الإذعان أكثر من المواجهة، وإن كانت بعض هذه العمليات السحرية اختلط فيها العلم - فى نشأته الأولى والبدائية - مع الفن أيضا مع الدين.

لقد حاول الإنسان مواجهة الموت بمعتقدات عن الخلود، والبعث، ولذا نشأت طقوس خاصة بالبعث والخلود، وكان الأموات يدفنون بطريقة تسمح - وفقا للتصورات السائدة فى تلك العصور، والمعتقدات الشائعة - بالبعث، وكانت تهيأ كل الطرق، وتوضع الأدوات ليكون البعث ممكناً.

وكانت هذه المعتقدات تباشر بواسطة طقوس وكانت هذه الطقوس تستلزم أدوات معينة، ومدافن مشيدة بطريقة خاصة، ومعابد تتلاءم مع هذه الأغراض. ولذا كان (الفن) لا يقوم فيه الجانب الجمالى إلا بدور ثانوى قد يفصح عن مهارة العمال أو القائمين بالتصميم، رغم أنهم كانوا يتوارون فى الظل، وكان الظاهر فى الصورة هو المعتقد الذى من أجله شيد هذا المعبد أو الهرم. وإذا نسب العمل فإنما كان ينسب إلى الإله، أو الملك الإله (الفرعون).

ومن الطقوس السحرية ما كان يرتبط بالصيد فى المجتمعات الرعوية، أو بالزراعة فى مرحلة متقدمة فى المجتمعات الزراعية. وكانت هذه الطقوس حركات تشبه حركات الصيد أو الحيوان المرجو صيده - قبل البدء فى عملية الصيد، أو حركات الزراعة والحصاد، وتمثيل الموت والميلاد.

وكانت هذه الحركات أو (الرقصات) تكاد تحاكى ما يتم فى العمل أو الصيد، ولم يكن الهدف منها هو الترويح عن النفس، أو التسلية، بل كان نتيجة للاعتقاد بأن هذا يجعل عملية الصيد أو الزراعة أو الحصاد وغيرها ممكنة، ومثمرة.

لقد كانت هذه (الحركات)، و (الصور) التى كانت ترسم فى الكهوف - فى أماكن لا يقترب منها أحد، بمعنى أنها لم تكن موضوعاً للفرجة أو المتعة بل بناءً على اعتقاد بأن هذا الرسم (رسم الحيوان) يجعل صيده ممكنا، أو يجعل الإنسان يتقمص روحه ويمتلك قوته - بالنسبة للحيوانات المتوحشة - تعبيراً عن معتقدات، وليست أعمالا فنية، لأن الفن الخالص لم يكن ممكنا فى ذلك الوقت، ولأن (الفن) كان مرتبطا بـ - بل مذعنا لـ - قيم لم تعد الآن خارجة عنه.

وهكذا نجد أن الفن سواء فى تطوره، عن العمل، أو الطقوس السحرية كان يعنى شيئاً آخر عما نعنيه نحن الآن بالفن، وإذا كان فى تطوره عن العمل يعنى محاولة مواجهة الطبيعية وقهرها بالفعل، وهو الأمر الذى تطور فيما بعد إلى العلم والفن الحقيقى، إلا أنه فى الحالتين كان وثيق الصلة بالمنفعة، والفائدة، لأن التنزه عن هاتين لم يكن ممكنا، وكذلك كان محكوماً بأطر خارجية تتصل بالدين والسلطة وغيرها نظرا لطبيعة المجتمعات فى تلك العصور.

الديـــن

"يمكن تعريف الدين بأنه النظام الناظم والمؤلف من مفاهيم وعواطف وأفعال. تشكل المفاهيم العنصر الأسطورى فى الدين، وتنتمى العواطف إلى حقل المشاعر الدينية، فيما تنتمى الأفعال إلى مجال العبادة الدينية، أو ما يمكن تسميته بالدين"[١٦].

فالدين هو مجموعة من المفاهيم والتصورات الذهنية التى تشكل العنصر الوهمى أو الأسطورى فى الدين، بينما ترتبط العواطف بجعل الأحاسيس والمشاعر الفردية تجاه هذا الدين أو ذاك، ويكون نتيجتها الاعتقاد والإيمان، وهذا هو الجانب اللاّ عقلى فى الدين. أما الأفعال فهى بمثابة الجانب السلوكي الذى يتم عبر ممارسات مرتبطة بالدين ارتباطا وثيقا كالطقوس، والصلوات، والأدعية، وغيرها من الممارسات التى لا يكتمل الدين إلا بها.

وهناك من يرى أن "الدين إنما يعود إلى نوع من الحدس أو الذوق، أو أن يكون ذا صلة خفية مركوزة فى النفس بين الله والإنسان. والدين بهذا المعنى يعلو على الدراسات الاجتماعية. لأن الدراسات الاجتماعية تعمل على (وضعيته) ومن هنا كان هذا التصور غير مسلم به"[١٧].

وقد كانت كلمة دين أو ديانة Religion تستعمل لدى البعض لكى تعنى ببساطة ما يبجّله الفرد أو المجموعة كوجود حقيقى، أو ذلك الذى ينضبط به السلوك. وقد وصل الأمر إلى القول بأن الشيوعية – بدون دقة فى الاستعمال لمعنى دين – بمثابة ديانة بصرف النظر عن نشأتها أو غاياتها ونزوعاتها. وإن كانت ليست أكثر من بنية للعقل .. إن هذا فى رأى "لورد نورلبورن Lord Northbourn"[١٨] يؤدى إلى غموض الكلمة وانحرافها عن معناها الأصلى الملزم. ويرى أنها تطبق على بعض الأشياء التى – فضلاً عن كل شئ – هى ليست بنية للعقل الإنسانى، بل على العكس من ذلك، إلهية الأصل Divin Origin وهكذا يمكن القول بأنها فوق الطبيعة Super Natural، أو خارقة للعادة، وهدفها هو إعطائنا رابطة فعالة Effective Link بين العالم والله. ويرى أن تطبيقها ينصرف إلى الديانة المسيحية، وبشكل عام على الديانات الكبرى فى العالم.

"وكمال وتفرد الديانة يتضمن أنها من وجهة نظر أتباعها بمثابة الديانة الأفضل، ولكنها فى الواقع هى هكذا بالنسبة لهم، ولكنها ليست بالضرورة كذلك بالنسبة للأناس الآخرين"[١٩].

إن هذا يجعل الذين يتبعون ديانة محـدّدة يتمسكون بتعاليمها على اعتبار أنها هى التعاليم الوحيدة الصحيحة، وأن الديانات السابقة، أو اللاحقة، بمثابة خروج على الدين الصحيح - فى رأيهم - أو هرطقة. وهذا ينفى روح التسامح عن الدين، ذلك أنه لا يسمح بالتعدّدية - تلك التى ظهرت فقط فى العصر الحديث بعد القول بالمساواة بين البشر بغض النظر عن اللون أو الجنس أو الدين.

وإذا كان هناك من رأى أن الإحساس الدينى "إنسانى" قبل أن يكون "اجتماعيا" إلا أن "دور كايم"[٢٠] رفض كل أثر للفرد فى نشأة الدين. وعمل على سلب الدين من صبغته الفردية. فهو يرى أن الدين ظاهرة اجتماعية، والمجتمع لم يعبد دينا، وإنما عبد نفسه.

وقد ارتبط الدين فى المجتمع الرومانى - قبل المسيحية - بالأسرة وقوانين الميراث والسلطة الأبوية (البطريركية) Patriarchal.[٢١]

وقد رأى "باستيد Bastide" أننا نرى فى الدين ارتباط جماعة إنسانية بآلهة أو جماعة إنسانية بعقائد معينة ومشاركتها فى طقوس خاصة. ومن هنا يمكن وجود اجتماع دينى. ولكن التصور الأول: وهو تصور "جويو Guyau" فى كتابه لا دينية المستقبل Irreligion de I'avenir ثم أخذ به "R. de la Grasserie" فى كتابه Des religions comparess au point de vua Sociologique وقد ذهب فى كتابه هذا إلى أن كل دين إنما يجمع بين المؤمنين به - أمواتا كانوا أم أحياء - مع الآلهة فى وسط كون متسع لا نهائى. ويقوم بدراسة هذا كله عند Guyau علم الكون أو علم أسرار الكون. ولكن يبدو أن الاجتماعيين لم يأخذوا بهذا التعريف لسببين: الأول (لغوى) : لأنه يستند إلى اشتقاق لغوى للفظ Religion من Religare - Religio أى يربط أو يصل أو يجمع، بينما الكلمة مستمدة فى الحقيقة من Religere أى يعبد بخوف واحترام. أما السبب الثانى (وهو الأهم)، أنه يعتبر الآلهة موجودات أو حقائق موضوعية يدرس علم الكون ما بينها من علائق، ولكن إذا نظرنا إلى علم الكون على أنه بحث فى أمثال هذه الموضوعات، لا انتهى إلى أن يكون مجرد "ميثولوجيا"[٢٢].

وقد أكد "دور كايم"[٢٣] فى دراسته للدين على أن مصدره هو المجتمع. ويرى فى هذا الصدد أن "الحقيقة الدينية حقيقة اجتماعية، إذْ أن الدين لا يصدر إلا عن الجمعى، ولا يتحقق إلا فى المجتمع الذى يستمد منه كلّيته وضرورته.

كما أكد "دور كايم" أيضا على أن الديانة الطوطمية هى المصدر الاجتماعي الحاسم الذي بفضله نهتدى إلى فكرة الروح والنفس والشخوص الخرافية وفلكلور الأساطير، وهى الطريق الممهد الذى يوصلنا إلى فكرة الألوهية المحلية والعالمية، وما يصاحبها من طقوس القربان والتناول الربّانى أو "العشاء المسيحى". وفى تفسيرها لطقوس التكْفير والتقرّب من الذات الإلهية المقدسة[٢٤].

لقد صدرت حقائق الدين من داخل إطار المجتمع، وذلك على اعتبار أنها أشياء اجتماعية Choses Socialas ولذلك اكتسبت الحقيقة الدينية كل مميزات الحقيقة الجمعية. فالدين كالمجتمع حقيقة قائمة بذاتها، كما أنه يتسم بالجبرية، لما يتميز به من الضرورة والعموم. ولا تعدّ فكرة الألوه ة عنصرًا مؤسسا للحياة الدينية. فلم يبدأ الدين بظهور فكرة الإله فيما يرى "فريزر Frazer" حيث أن هناك ديانات قد صدرت واستقامت (بلا آلهة). فالبوذية فيما يقول: Burnouf أخلاق بلا دين، لأنها مذهب إلحادى لا يعترف بفكرة الأولوهية ولذلك أسماها "أولدنبرج Oldenburg"[٢٥] دينا بغير إله. وكذلك الجانية Janisim التى لا تعترف بوجود إله وترى أن العالم قديم، ولا وجود لموجود (خالد)و (كامل)[٢٦].

وهكذا نجد أن الدين ظاهرة اجتماعية، ونشأته إنما بدأت مع المجتمع،ولا تعد فكرة الألوهية فكرة مؤسسة له (أى للدين) خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا أديانا "كالبوذية" و"الجانية" وغيرها.

وإذا كان الدين مؤلف من مفاهيم وعواطف وأفعال، ويشكل العنصر الأسطورى هذه المفاهيم وأن "كلمة الأسطورة" ميثوس Mythos – تعنى الخرافة – الحكاية، فمثلا يندهش الإنسان بظاهرة معينة، لا يهم إن كانت حقيقية أم خيالية، يحاول أن يفسر لنفسه كيف حدثت. ومن هنا ولدت الأسطورة. مثال : اعتقد الإغريق القدماء بوجود الإلهة أثينا (مينرفا). لكن كيف خلقت هذه الإلهة؟ أصاب (زيوس)

ألم شديد في راسه جعله يطلب مساعدة جراح. وقع دور الجراح على "هيجاستوس" (فولكان) الذى تسلّح بفأس، وضرب ملك الآلهة بقوة على رأسه، انقسم الرأس على أثرها إلى قسمين. ومن هنا نشأت الإلهة "أثينا". مثال آخر: سأل يهودى من العصور القديمة نفسه قائلاً: من أين خلق العالم؟ وكجواب على سؤال رويت عليه قصة كون العالم خُلق في ستة أيام وتشكل الإنسان من التراب.."[٢٧].

إن البدائي يفسر ظواهر الطبيعة على أنها أفعال كائنات مثله مُنحت الوعى والحاجات والعواطف والرغبات والإرادة. وتتّخذ هذه الكائنات طبيعة (الأرواح). وإن الاعتقاد بوجود هذه الكائنات يقود إلى توقير واستعطاف، مما ينتج عنه نوع من العبادة الفعلية[٢٨].

إن هذا هو الأساس الذى تقوم عليه إذن الطقوس والعبادات. وقد كان اعتقاد الإنسان في قوة وسطوة هذه الأرواح هو ما جعله يتعامل معها إما عن طريق الرضوخ، والإذعان، وذلك بعد خلق وهم بأن ما يزعمه تجاه هذه الأرواح هو ماتكونه هي نفسها، وما يخلعه عليها من صفات هي صفاتها الحقيقية. وتتخذ عملية الطقوس والعبادة أشكالا شتى تتباين بتباين المجتمعات ومدى تطوّرها ونموها، والظروف التاريخية، ونمط الإنتاج الذى يقدم عليه هذا المجتمع أو ذاك.

لقد أكد "ماركس" و "انجلز" بأن العالم الدينى هو انعكاس للعالم الواقعى. ولكنه انعكاس غير مباشر، بعيد عن ركائزه المادية ومن ثم لا يعقل توخّى استنتاج شروط اقتصادية في الحال[٢٩].

يقول "ماركس" في الأيديولوجية الألمانية:

"إن الوعي ليس، في بداية الأمر، سوى وعى الوسط المحسوس الأكثر قرباً، وعى صلة محددة بأشخاص آخرين وأشياء أخرى واقعين خارجاً عن الفرد الآخذ في الوعى، وفي الوقت نفسه، إنه وعى الطبيعة التى تنتصب بداية، في مواجهة البشر كقوّة غريبة تماما كلية القدرة ومنيعة"[٣٠].

وبالتالى فإن ما يشكل نوعية الدين هو أنه يعبر بشكل غير مباشر، عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، أى كلّ ما يتعلق بالإنسان،

وتشترك معها أيضا قوى الطبيعة. ولذا فإن الدين هو موقف يعبّر عن مجْمل مواقف الإنسان تجاه القوى الخارجة عنه، سواء في المجتمع أو الطبيعة.

ولقد رأى "ليوتولستوى" أن الدين الحقيقي هو عبارة عن العلاقات التي يؤسسها الإنسان المبنية على المنطق والمعرفة بالحياة اللامتناهية واللامحدودة المحيطة به، هذه العلاقات تربط حياته بهذا اللامتناهي وتوجه سلوكه وتصرفاته". وفي مجال آخر يقول : "الدين هو تعريف علاقات الإنسان على أنها بداية كل شيء، وهدف الإنسان الذي ينبع عن تلك العلاقات، وقواعد التصرف التي تنبع من ذلك الهدف. ويعلق "بليخانوف" على ذلك بأنه للوهلة الأولى يبدو هذان التعريفان للدّين غريبان، على الرغم من تماثل جوهريهما. وبصورة محتومة يظهر هذا السؤال: لماذا إذنْ يُدعى هذا بالدين؟ إن اعتبار علاقات الإنسان "بداية كل شيء" أو (كما هو في التعريف الأول) "الحياة اللامحدودة المحيطة بالإنسان"لا يعني وضع أسس النظرية الدينية الشاملة. وقد كان اقتراح "تولستوى" بأن الله روح لا تظهر إلا في داخلنا، وهنا يعود "تولستوى" - دون أن يفطن إلى إدخال القوى الفوقطبيعية. إن الدين المغاير للأفكار الروحية لم ينشأ أبداً بعد، ولا يمكن أن يوجد - في رأى "بليخانوف" - فالتصورات الموجودة في الدين غالبا ما تتصف بطبيعة روحية[٣١].

إن محاولة "تولستوى" هي محاولة جعل الدين فضفاضا يتّسع لكل شيء، وينْبع منه كل شيء، وفي نفس الوقت حاول أن يجعله يخْلو من القوى الفوقطبيعية، إلا أنه عندما جعل الله هو بمثابة روح لا تظهر إلا داخلنا، إنما يكون قد عاد إلى إدخال القوى الفوقطبيعية مرة أخرى، وذلك لأن الأرواح ليست بالنسبة للإنسان إلا هذه القوى. فقد كان البدائيون، ومازالت الشعوب التي لم تحظ بقدر من التحضر، "يرون أن الأشكال البشرية التي تظهر لهم في الأحلام. ما هي إلا أرواح فارقت أجسادها بشكل مؤقت، واعتبروا الإنسان مسئولا عما يرتكبه الشبح في الحلم"[٣٢].

ولقد أكد "ماركس Marx" مثل أوجست كونت August Comte وغيرهما من مفكري القرن التاسع عشر بأنه مع التقدم العلمي والتكنولوجي فإن الدين سوف يتلاشى أو يختفي[٣٣].

يقول "أنجلز" منذ العصور البدائية عندما كان الإنسان جاهلاً تماما بتركيب جسده وعندما كان يعيش بحافز أشباح الحلم، درج الاعتقاد بأن تفكيره وإحساسه لم يكونا نشاطين من نشطات جسده. ولكن نشاطات روح مميزة تستقر في الجسد وتتركه عند الموت. ومنذ ذلك الوقت انقاد الإنسان إلى التفكير في العلاقة بين الروح والعالم الخارجي. فإذا تركت الروح الجسد بعد الموت واستمرت في العيش، فلابد من إيجاد موت مميز لها. ومن هنا ظهرت فكرة خلود الروح، التي لم تبد في تلك المرحلة من التطور (كسلوان)، بل كقدر لا جدوى من محاربته، وكبلاء حقيقي، كما يراه الإغريق. لم تكن الرغبة الدينية للسلوان، بل الورطة التي سبّبها التجاهل العام لما يجب فعله بهذه الروح في حال الموافقة على وجودها بعد موت الجسد، هي التي قادت بشكل عام إلى فكرة الخلود الشخصي"[٣٩].

وإذا كان جهل الإنسان بجسده قاده إلى التفكير في الروح، وهذا قاده إلى إيجاد حلٍ لمشكلة هذه الروح، وبالتالي وصل إلى فكرة الخلود، وأيضا إلى أن العالم مليئ بالأرواح، وعليه أن يتعامل مع هذه الأرواح بحذر، وأن يجد لكل ظاهرة تفسيرها "الروحي". وهكذا نشأ الدين. ولكن الأرواح يمكن التعامل معها أيضا عن طريق "السحر".

ولكن ما هي طبيعة العلاقة بين الدين والسحر، والعلم.

إن السحر يناقض الدين، "بمعنى أن (المؤمن) يفسر الظواهر الطبيعية على أنها نتاج إرادة الذات : الروح أو الإله، فيما يحاول الإنسان الذي يستعين بالسحر أن يكتشف الهدف الموضوعي الذي يكْمن وراء هذه الإرادة. إن التناقض بين الدين من جهة والسحر والعلم من جهة أخرى، هو تناقض بين الطريقة الذاتية والطريقة الموضوعية لتفسير الظواهر. ولا شك أن هذا التناقض يتجلّى في مفاهيم البدائيين، إلا أنه يجب ألا يغيب عن البال أن هناك فارقاً بالغ الأهمية بين العلم والسّحر. فالعلم يرمي إلى اكتشاف العلاقة السببية بين الظواهر، أما السحر فإنه يكتفي بتداعٍ بسيط للأفكار. إنه مجرد رمز يقوم على مفارقة واضحة بشكل غير كاف بين ما يدور في ذهن الإنسان، وما يجرى في الواقع. وكمثال على ذلك: من أجل استدعاء المطر يرشّ

المشعوذ من الهنود الحمر الأمريكيين الماء بطريقة معينة من سقف كوخه، فصوت ومنظر الماء وهو يسقط من السقف يذكّره بالمطر، وهو مقتنع بأن تداعى الأفكار هذا يكفى ليسبب تساقط الأمطار. وإذا صادف وهطل المطر بعد رشّه الماء من سقف كوخه فإنه يعزو ذلك إلى فعل السحر الذى قام به[٣٥].

ولقد كان لتداخل المفهومات فى المجتمع البدائى نتائج مربكة البحث والاستقصاء، فقد حاول الإنسان البدائى فى الأساس فهم العالم المحيط به، والتكيف معه أحيانا، وأحيانا أخرى مجابهته، ولكن ضعف أدواته وتدنّى وعيه جعله يملأ هذا العالم بالأرواح، ويحاول أن يجد تفسيراً روحيا لكل شىء، وبقدر ما سمحت له إمكانياته الشخصية (وعيه) وأدواته حاول التغلّب بها على ذلك العالم (وهذا هو فجر العلم)، وفى أحيان أخرى بإجراء تمثيلى، طقوسى، أو عملى، وهو ما أدى إلى السحر. وقد كانت الفواصل بين أنماط تعامله مع العالم غير دقيقة، وإن كان يمكن تمييز العلم فيها عن الدين إلى حدّ ما... وقد وقف "السحر فى أحيان كثيرة موقفا وسطا بين العلم والدين، فاختلط مع هذا تارة، ومع الآخر تارة.

والجدير بالذكر أن كلمة "سحر" ليس لها على حد تعبير "كولنجوود"[٣٦] بوجه عام أية دلالة محددة على الإطلاق. وتستخدم للدلالة على ممارسات معينة شائعة فى المجتمعات الهمجية. ومن المستطاع التعرف إليها هنا وهناك لدى الفئات الأقل (تحضرًا) و(تعليمًا). غير أنها تستخدم بغير معنى محدد لما تدل عليه. والاختلاف بين الساحر والعالم، هو أن العالم يملك معرفة علمية بالفعل، ولهذا تنجح محاولاته فى الهيمنة على الطبيعة. أما الساحر فليس لديه شىء من ذلك، لهذا تخفق محاولاته. فمثلا يساعد رى المزروعات على نموها بالفعل، غير أن الهمجى - بسبب عدم إدراكه ذلك - يرقص لها متوهمًا أن فعلته ستكون مثلا تقتدى به المزروعات، ، إذ أنه سيولد لديها روح المنافسة التى تدفعها إلى النموّ بحيث تعلو إلى حيث يقفز.

إن اعتقادات الإنسان البدائى هذه، وفعله - السحرى - إنما هى وثيقة الصلة بالدين. وقد نتج ذلك عن طريق مزجه الظواهر الموضوعية بالذاتية، ومن هذه الذاتية، دخلت المعتقدات التى تشكل الدين. كما أن أفعال الشعوذة هى جزء

جوهرى فى كل دين، وذلك ناجم عن المعتقدات السائدة فى المجتمعات البدائية والمتخلفة.

لقد كان الاعتقاد بأن الإنسان مخلوق من تراب، وبتحديد أكثر من تراب الأرض، أى من (الطين). وكان انتشار هذا الاعتقاد ممكنا فحسب عندما عرف الإنسان (الخزف). بيد أن الإنسان البدائى لم يكتسب هذه المعرفة دفعة واحدة، بل احتاج إلى وقت طويل، وإلى مهارات واكتشافات. "فحتى اليوم لا يعرف "فيديو" مدينة (سيلون) فن الخزف، لذلك لم يخطر ببالهم التفكير بالإنسان على أنه من خلق الله، من (تراب) بنفس الطريقة التى يصنع بها الخزاف أوانيه من الفخار"[٣٧].وتأكيداً لهذا المعنى، أى أن الإنسان محكوم بمستوى وعيه للتقنية المتبعة لديه، وعلاقات ونمط الإنتاج. وكمثال : نجد أن (اليوليسينيون)[٣٨] يجيبون على السؤال: من أين أتى العالم؟ كما يأتى! فى سالف الأزمان، كان الإله يصْطاد على الشاطئ، وفجأة علق العالم فى سنارته بدلا من السمكة. فقد تصور الصياديون البدائيون أفعال الله على أنها مشابهة لأفعالهم هم. وأفعال البدائيين محدودة بحدود ضيّقة جدا لمستوى التقنية المنخفض، ولذا فإن اعتقاداتهم تحمل وشم هذه التقنية، وهذا هو ما يجعلها بعيدة عن تصورات الإنسان المعاصر.

وإذا كانت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ومستويات التقنية هى التى تحدد مستوى العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى، ومستوى وعيه وبالتالى موقفه إزاء الدين وطبيعة هذا الدين التى تختلف وفقا للشروط السابقة. وقد أدى تطوّر الإنسان إلى الانتقال من "الطوطمية"، حيث كان لا يفرق بين ذاته وبين الحيوان، والطوطمية هى اقدم الأديان جميعا، وهى متصلة أوثق اتصال بالتكوين الاجتماعي للعشائر .. ويذهب "دور كايم" إلى أن "العشيرة – فى أبسط صورها – وهى الصورة الاسترالية، لا يمكن أن توجد بدون الطوطم. إن أفراد العشيرة لا يجتمعون ولا يتصلون ولا يكونون عشيرة على أساس المعاشرة أو السكنى أو الدم، ذلك لأنهم ليسوا بالضرورة يعيشون فى مكان واحد أو من عصب واحد، إنما يكونون متفرقين فى نطاق القبيلة. فوحدتهم إنما تأتى لاشتراكهم فى اسم أوفى رمز، أو ربما بما لهم

من علاقات بمجموعة معينة من الأشياء. أو بمعنى أدق من أنهم يزالون عبادة طوطمية واحدة. فالطوطمية والعشيرة يمتزجان امتزاجا تاما، ولا توجد واحدة بدون الأخرى"[٣٩]. وعندما تقدم الإنسان تدريجيا وبدأ يدرك تفوقه على الحيوانات، ويرسم خطا فاصلا بينه وبينهم، كأن على الطوطمية - على حد تعبير "بليخانوف" - أن ترحل.

ولكن رغم أن "دور كايم" رأى أن الطوطمية كانت اقدم الديانات، وكذلك أكد "بليخانوف" بشكل آخر على هذا الرأى، إلا أن "تايلور Tylor"، و"ويلكن Wilken" كانا قد رأيا أن الطوطمية ليست إلا صورة جزئية من عبادة الأسلاف، وقد كانت فكرة تناسخ الأرواح هى المعبر الذى انتقل إليه الدين من فكرة عبادة الأسلاف إلى الطوطم. وقد أورد "تيلور"فى كتابة Civilisation primitive عددا من الحالات التى انتقلت فيها النفس الإنسانية إلى الحيوان، فانتقلت القداسة الدينية التى كان يوحى بها إلى السلف إلى الحيوان وامتزجت به. وهذا يعنى أن الطوطمية مسبوقة بدين آخر. الأمر الذى جعل "دور كايم" يعمل على تفنيد آراء أصحاب هذا المذهب بأن كل تلك الحقائق التى استندوا إليها قد وجدت لدى أمم متقدمة فى الحضارة نسبيا وتجاوزت طور الطوطمية، وإن وجدت بها اسر أو عشائر طوطمية، فهذه العشائر ليست طوطمية بحتة بل هى تحمل بعض آثار الطوطمية. كما أن فكرة التناسخ - فى رأى "دور كايم" - لا يمكن أن تتحقق إلا على اساس الطوطمية، وأن النفس الإنسانية لا يمكن أن تنتقل من الجسم الإنسانى إلى الجسم الحيوانى ما لم تتحد طبيعة كل جسم من الجسمين. وهذا ما تفعله الطوطمية، أى أن التناسخ فكرة تالية على الطوطمية وليست سابقة عليها. أما "جفونز Jevons" فيرد الطوطمية إلى عبادة الطبيعة. وملخص رأيه أن الطبيعة أدهشت الإنسان الأول وأخافته بما فيها من تقلبات وعدم انتظام فى كثير من الأحيان، فلكى يتقى غضبها وانتقامها، رأى أن يحالفها أو أن يحالف بعضها وبهذا يضمن معاونتها. غير أن "دور كايم" يرى أن الدين لم يكن عملا من أعمال الإرادة، إنما هو شىء بسيط ينشأ نشأة طبيعية من قلب العشيرة، أو بمعنى آخر من قلب الجماعة[٤٠].

ومع تقدم الجنس البشرى، وتغير المجتمعات، تحولت المعتقدات من عالم الحيوان والصيد إلى مفردات أخرى تتصل بالعمل االزراعة، وبالاستقرار فى القرى والمدن. فكانت عبادة "الشمس" فى مصر القديمة المرتبطة بالزراعة، وكانت معتقدات البعث والخلود التى تتصل بهذا العالم.

"لقد كان الفلاح المصرى مقتنعا بأنه بعد موته سوف يدعى لحفر وتنظيف الأقنية فى العالم الآخر. أما أفراد الطبقات العليا فلم يكونوا يميلون إلى، أو يستطيعون مثل هذا التوقع، وقد استنبط العديد من الوسائل لتأكيد هذا لهم، فكانت الدمى توضع معهم فى قبورهم لتخدمهم أرواحها أورحها. بل إن بعض الأشخاص (الوقحين) لم يكونوا مقتنعين بالاكتفاء بأولئك الحراس فقط. فقد تساءلوا : لكن ماذا يمكن أن يحدث إذا رفضت أرواح تلك الدمى خدمتى والقضاء على أعدائى؟ "من أجل منع حدوث هذا، امر بعضهم ربما من هم أكثر حكمة وإبداعا بوضع مخطوطات وتعاويذ على تلك الدمى مكتوب عليها. "اصغ إلى الذى صنعك، ولا تصغ لأعدائه"[٤١].

وهكذا نجد أن الأفكار الدينية هى روحية بالدرجة الأولى، أى تأتى من الاعتقاد بوجود "روح". وهذا نتيجة لعجز الإنسان عن تفسير ظواهر الطبيعة تفسيرا عمليا، ذلك أن العلم لم يكن فى مستوى يسمح بذلك. وهكذا كان لزاما على الإنسان أن يفسر علاقاته بالآخرين تفسيرا روحيا. كما أن مشاعر الناس الدينية قد نشأت وأقيمت على أساس العلاقات الاجتماعية القائمة بينهم ولم يكن بالوسع تقنينها - بشكل يقنع إنسان تلك العصور - إلا بالطريقة الروحية. وهى تتغير وتتبدل وتتطور على أساس أن الوجود (وجود الإنسان) - بكل ما يتصل به - هو الذى يحدد وعيه وليس العكس.

ولقد رأى "ماركس"[٤٢] أن الدين لا يصنع الإنسان، بل الإنسان هو الذى يصنع الدين ... وقد عرف "باين Payne" إلا له "بأنه روح خيرة وكريمة تتجسد دائما فى شىء ملموس، غالبا ما يكون تمثالا، يقدم له الطعام والشراب وغيرها باستمرار من أجل تأمين المساعدة من جانبه للناس فى شئون الحياة[٤٣]. أما "انجلز"

فقد رأى أن "الدين فى جوهره يستنزف الإنسان وطبيعة المادة، ويحول هذه المادة إلى وهم عن إله من عالم آخر، الذى بدوره يتكرم ويسمح للإنسان وللطبيعة أن يتلقيا بعضا من فائض كرمه"[٤٤]. ويعد الدين بمثابة انعكاس خيالى لجوهر الإنسان، وهكذا عندما يصل الوعى – الذاتى الإنسانى إلى هذه الدرجة من التطور، حيث يختفى ضباب الوهم والخيال بظهور ضوء المنطق. عندها سوف يثبت أن كل الإمكانات واحتمالات وجود الدين قد اختفت بالضرورة. إن "فيورباخ" نفسه لم يصل إلى هذه الحقيقة طالما كان يعتقد بإمكانية وضرورة الدعوة إلى دين القلب (دين الجوهر والحب[٤٥].

ولقد ولد الدين، فى زمن قديم جدا، من تصورات الناس، غير المفهومة، والبدائية كليا. – لطبيعتهم الخاصة –، وللطبيعة الخارجية التى كانت تحيط بهم[٤٦]. وقد كان تطور الدين لاحقا، نتيجة للتطورات التى حدثت للإنسان فى إطار علاقاته بالعالم الخارجى وقد أكد "ماركس" و "أنجلز" فى عرضهما للكتاب " ج. ف. دومير G. F. Doumer"[٤٧] بأن كل انقلاب تاريخى كبير، فى المجتمع يؤدى ، على حد سواء إلى انقلاب فى التصورات والأفكار، وبالتالى فى المفاهيم الدينية. وفضلا عن ذلك يبين "انجلز" أن عدم التطابق البنيوى للتصورات الدينية مع الركيزة المادية يؤدى إلى زوالها.

"إن الآلهة التى تكونت على هذا المنوال فى كل شعب، كانت آلهة قومية، لا تتجاوز سيادتها حدود الأرض القومية، التى عليها حمايتها، والتى تسود ما وراءها آلهة أخرى بلا شريك. فلم يكن يسعها أن تحيا فى المخيلة إلا بمقدار ما تبقى الأمة قائمة. وقد زالت معها فى الوقت نفسه"[٤٨].

إن الآلهة الرومانية كانت متوافقة مع المدينة الرومانية. لكن المسيحية، الدين الجامع، هى التى تلائم الإمبراطورية العالمية. وهكذا فإن المفاهيم الدينية التى غدت غير ملائمة، بحكم الانقلابات التاريخية الكبرى، كانت إما تزول، وإما لا بد لها، لتبقى، من أن تغير شكلها ومحتواها. وهلى هذا المنوال أزاح إله وحيد وجامع، إله العبرانيين القبلى (العشائرى)، ومنافس آلهة القبائل المجاورة. والمسيحية

عرفت كذلك عدة تعديلات متعاقبة، فالمسيحية الأولية ليست المسيحية الإقطاعية،ولا مسيحية الإصلاح الديني[٤٩].

والجدير بالذكر أن "ديفيد هيوم" قد أكد على أن الدين الأولي ليس ألوهيا وإنما هو شركي ووثني، يناسب حيوانا بربريا معوزا كما يناسب الفضولية الضعيفة. إنه يسعى وقد غاص في إلحاح الحاجات الواجب إشباعها، وباللجوء إلى اختبار فوضى الخير والشر وسيئات الثروة، إلى ارتقاء المظاهر الضارة لهذا التغير المصمم. فالتخيل، وهو المملكة الوحيدة القادرة على الامتلاء بالخيرة تستنبط عندها آلهة متعددة وغير ثابتة ومضادة لتحليل تغييرات ظاهرايته للحياة، والتحكم فيها بشكل أفضل، وليس لشرح مصدر العالم الذى لا حاجة له[٥٠].

وهكذا نجد أن نشأة الدين كانت منذ البدء محاولة خيالية لتفسير الكون وعدم مواجهة الطبيعة، وذلك لعجز الإنسان – في تلك العصور – عن ذلك. وقد كان الدين دائما بمثابة انعكاس لما يدور في الواقع، وعلاقة الإنسان بالمجتمع والطبيعة. وقد حفل الدين بمظاهر شتى تتصل بالسحر، والفن والشعوذة، ولكنه في كل هذا كان محاول إنسانية للتغلب على الخوف أو الضعف البشرى عن طريق الخيال أو الوهم، والركون إلى عزلته الداخلية – في مراحل متقدمة. وقد ارتبط الدين في البدء بشكل مباشر بالمنفعة والفائدة التي يجلبها للبشر، وكانت الآلهة في البدء تتصف بالكثرة والتعدد ثم اقتضى توحيد المدن في دول أو إمبراطوريات – مثل الإمبراطورية الرومانية – دخول دين جديد يحل محل هذا التشتت الذى كان منتشرا في الإمبراطورية، بل وقد كان الانتقال من المجتمع العبودى السابق إلى المجتمع الإقطاعي (علاقات الإنتاج الإقطاعية) سببا في بعض التعديلات المتعاقبة على الدين لكى يتلاءم مع الواقع الجديد.

وإذا كان "هناك تشابه بين الدين والعلم في أن كليهما يحاول أن يفسر الأحداث وأن يحدد الأسباب إلا أن الدين بديل خيالي للعلم: وتنشأ المشكلة عندما يدعى الدين لنفسه ولمعتقداته نوعا من الصدق لا يمكن لأى بديل خيالي أن يتصف به. إن محاولة طمس النزاع بين الدين والعلم ليست إلا محاولة يائسة للدفاع عن

الدين، ويلجأ إليها كلما اضطر الدين أن يتنازل عن موقع من مواقعه التقليدية، أو كلما اضطر لأن ينسحب من مركز كان يشغله فى السابق. إن نمط هذه العملية معروف جيدا، إنها تبدأ بصدام شديد بين النظرة العلمية الجديدة حول موضوع ما، وبين النظرة الدينية السائدة إلى الموضوع ذاته وبعد نزاع قد يستمر سنين طويلة لتنتصر النظرة العلمية الجديدة وتسود بين كبار المفكرين وتنتشر بين الفئات المثقفة، تماما عندما يوشك العلم أن يتجاوزها إلى نظرة أفضل عندئذ يقول أصحاب النظرة الدينية إنه لم يكن من موجب لهذا "النزاع" أصلا لأن الخلاف لم يكن بين جوهر الدين وروحه من جهة، وبين العلم من جهة أخرى، لذلك لا يضير الدين ان يتنازل للعلم عن أمور لا تمس روحه. ولكن – والحق يقال – إن هذا النمط من التفكير يخبئ وراءه سلسلة طويلة من التراجعات الهامة والحاسمة اضطر إليها الدين عندما وقف وجها لوجه أمام العلم. بالرغم من هذا الكلام الجميل عن روح الدين وجوهره لم يتراوح الدين ولو مرة أمام العلم إلا بعد معركة ضارية، أو تحت الضغط المتزايد للثقافة العلمية الحديثة، أو تحت إلحاح الضرورات الحيوية للتكيف مع موجة العلمنة والتقدم التى تفرض نفسها على حياة المجتمعات فى النهاية"(٥١).

وإذا كان الدين قد بدأ مع الإنسان البدائى، وكان محاولة أسطورية للتعامل مع هذا العالم، فإنه كان باستمرار فى صدام مع العلم الذى كان يحاول فهم العالم، لكن عن طريق البحث فى أصل وأسباب الظواهر، ومواجهة الطبيعة ومحاولة قهرها. وقد كان نتيجة لترسخ الدين فى الأذهان منذ البدء، وارتباطه بالأطر الأسطورية، تلك الأطر التى تتعامل مع الإنسان البربرى أو عديم الوعى (أو محدود الوعى فى أحسن الظروف مما كان يسهل سيطرة رجال الدين والسلطة (مستخدمة الدين) على مقاليد الأمور لسهولة سيطرتها على الغوغاء وكان نتيجة ذلك مواجهات بين الدين من جهة، والعلم والفن من جهة أخرى. وكان تراجع رجال الدين لا يتم إلا بعد معارك مريرة، وبعد أن تكون الفكرة التى تم الصراع حولها قد ارتبطت بحاجات الناس، واكتسبت أنصارا يمكن أن يكون لهم التأثير الكبير فى الواقع، ويتم ذلك عبر تنازلات قد تبدو غير جوهرية، أو محاولة للتكيف أو بعض النقد الذاتى، ويكون ذلك

إيذانا ببدء مرحلة جديدة. لكن رجال الدين لا يتخلون بسهولة عن مكاسبهم وعن مكانتهم التى حصلوا عليها على حساب العلم الفن والحقيقة، وينشب الصراع من جديد، وتستمر العملية دواليك ... وهى مازالت دائرة حتى الآن.

لقد "جاء "أوجست كونت" بقانون الحالات الثلاث Loi de Trois E'tats الذى اعتبره القانون المطلق لتطور الفكر والمنهج. وهو القانون العام الذى يكشف عن تلك الرابطة الأصلية التى تربط المنطق بعلم الاجتماع. فذهب "كونت" إلى أن منطق الإنسان بمعنى فكره أو عقله، إنما يتدرج أو يتطور مع تدرج المجتمع وتطوره من حالة غيبية أولية Etat Primtifeإلى حالة ميتافيزيقية انتقالية Etat Metaphysique Transitoire، ومن ثم يصل العقل فى النهاية إلى مرحلة الروح الوضعى L'espsit Positif"(٥٢).

لقد كان العالم طافحا بالآلهة، ثم تحول إلى مرحلة الميتافيزيقا، لينتهى إلى المرحلة الوضعية التى يسود فيها العلم. و"إن مضمون هذا القانون هو أن كل تصور من تصوراتنا، وكل فرع من فروع معارفنا، يمر فى تتابع بثلاث حالات نظرية مختلفة: وهى الحالة اللاهوتية أو الخيالية، والحالة الميتافيزيقية أو المجردة، ثم الحالة العلمية أو الوضعية"(٥٣).وقد أطلق كونت كلمة لاهوتى Theologique كى يعنى بها خرافى Fictef، أو خيالى Imaginaire، وقد يستخدمها أحيانا أخرى بمعنى أسطورى Mythologique"(٥٤).

ولكن إذا كانت هذه المراحل هى ما مر به التفكير الإنسانى، والتى كان نتيجتها أن المرحلة الأولى كانت (اللاهوتية) أو الدينية، ثم الميتافيزيقية (الفكر المجرد)، ثم المرحلة الوضعية، حيث يسود العلم ويصبح هو المفسر الجوهرى لكل ما فى الكون، وإذا كانت كل مرحلة سابقة تعد مجرد ماض بالنسبة للتالية، أو فى إطار التراث، إلا أن القطع بين المراحل لم يكن دائما فى كل الظروف والأحوال جذريا، بل إن المستفيدين من المراحل السابقة عادة ما يتحصنون بكل ما أوتوا من قدرة على الإقناع وما يملكون من أسلحة حتى لا تخلو الساحة منهم وعندما وصلنا إلى المرحلة الوضعية فإننا نجد أرباب اللاهوت والميتافيزيقا لا يتوقفون عن تعويق

العلم الجديد، والوقوف ضد مكتشفاته، ومكتسباته، وفى بعض الأحيان يضطرون إلى اللجوء إلى عملية توفيقية – ويكون ذلك اضطرارا – يقوم بها بعض المنتمين إلى مراحل سابقة (خاصة مرحلة اللاهوت). ومن هنا كانت "محاولة التوفيق بين المعتقدات الدينية الموروثة والآراء والمعارف العلمية التى توصل إليها الإنسان. ويتضمن هذا الحل بعض تنازلات يقوم بها الدين لصالح العلم شرط الحفاظ على أسسه ومعتقداته الجوهرية وعدم المساس بها. وهنا يجب الإشارة إلى ظاهرة عامة تزدهر كلما وقع فى تاريخ الفكر الإنسانى صدام بين نظامين فكريين مختلفين فى تصويرهما للواقع والكون والإنسان، وهى ظاهرة الفكر التوفيقى الذى يحاول جهده للملاءمة بين الأنظمة المتنافية والأفكار المتناقضة، ولا يتم هذا التوفيق إلا بعد تحوير وتشويه الموضوعات التى يحاول التوفيق بينها"[٥٥].

إن مشكلة عملية التوفيق هذه، يقوم بها غالبا أناس قد أتيحت لهم بعض المعارف العلمية، والتى يعملون – بعد تحريفها وتشويهها ولوى عنقها – إلى التوفيق بينها وبين بعض الأفكار الدينية – بعد تأويلها حتى تتلاءم مع هذه الأفكار. والهدف من ذلك هو الاحتفاظ بكلمة رجل الدين لتكون هى الفيصل والنهاية فى كل حوار.

إن المعضلة الأساسية تكمن فى أن رجل الدين يحاول أن يفرض رأيه – معتمدا على ما يحمله الإنسان العادى من مشاعر تجاه الدين، جاعلا نفسه – أى رجل الدين – والدين كلا واحدا، وبالتالى يكون الخلاف معه هو خلاف – لا مع رأيه هو بل – مع الدين. ويكون فى ذلك متعللا بالقيم والتقاليد متناسيا أن القيم نسبية ومتغيرة، وأن القيم دينية أو جمالية، أو أخلاقية ... إلخ إنما هى انعكاس لأوضاع اجتماعية واقتصادية، وإن أبسط دراسة تاريخية تؤكد هذا. ولكنه يستند إلى بعض الاشتقاقات اللغوية لمعنى (القيم)، ويعمد جاهدا إلى مخاطبة الغوغاء – لا المثقفين – وبالتالى يمكن تمرير الخلط فى الفهم والتعبير.

والجدير بالذكر أن كثيرين ممن يتصدون لعملية التلفيق بين القيم، ومحاولة جعل القيم الدينية أو الأخلاقية مسيطرة هم إما من أصحاب السلطة الذين يجدون فى ذلك تأمينا وحماية لسلطتهم، وقهرا لأعدائهم (المستنيرين)، أو من رجال الدين

الذين يدافعون عن مواقعهم ومكاسبهم التى لو وصل الفهم الصحيح لأذهان الناس، كانوا أول من سينتقلون إلى ذمة التاريخ. أو الجهلاء الذين يتطوعون بالإدلاء بآرائهم فى كل شىء، مغازلة لمشاعر الغوغاء، وجلبًا للشهرة، والحظوة لدى أصحاب السلطان.

لقد مرّت القيم الدينية والقيم الجمالية بمراحل تطور عبر التاريخ، وكانت العلاقة بينهما علاقة ترابط أحيانا وسيطرة وتسلط من القيم الدينية، ومحاولة الإفلات أو الخروج من إسار السيطرة بطرق شتى من رجال الفن فى نفس الوقت الذى كان رجال الدين يعملون على إحكام سيطرتهم، ثم كانت القطيعة فى النهاية مع التقدم، وارتقاء الوعى الإنسانى جماليا، وإن لم يخْل الأمر من محاولة للتوفيق – خاصة عندما كان يشتد الصراع، وتصل المواجهة إلى طريق مسدود.

الفنان والقديس

يقول كانط: "يتميز الفن عن الطبيعة كما يتميز العمل من الفعل، وناتج الفن من حيث هو عمل (Work) Opus يتميز عن ناتج الطبيعة من حيث هو فاعلية (operation) effectus والفن هو ناتج الحرية عبر الإرادة التى تضع العقل أساسا لها"[٥٦].

الفن! هو ثمرة الحرية، ولا يمكن أن يصدر إلا عن إرادة حرة، والفنان المبدع هو كائن يكره القيود، وهو فى إبداعه يقوم بعملية خلق، إنه أى "الفنان" المبدع هو ذلك الإنسان الذى يزداد شبهة بالله المبدع أكثر من غيره من البشر. فكما أن يحقق أفكاره خارجه، وحيث أنه أبدع الكلمة، وما زال يخرج عن طريقها فيضًا زائدا لا حدود له من الحب والسعادة، فإن هناك كائنات أخرى كالفنان يخرج من أفكاره ومن الأشياء حُباً يتحدّد فى العمل الفنّى. وطبيعى أن يختلف الفنان عن الله، فى أن الأول لا يبدع شيئا من العدم، ولكنه يتفق معه فى أن إبداعه الطليق لا يعرف ضرورة لهدف معين أو لوسائل معينة"[٥٧]. وقد رأى "أرسطو" أن هناك مفهوما واضحاً وجلياً، وعميقاً، وهو أن الله أو الطبيعة أو أنا متشابهين تماما God or Nature Or I just a like، فجميعنا فنانون Artists فعندما أصوغ قصيدة

A Poem، فإن الله أو الطبيعة يصوغانها، تماما مثلما عندما يخلق الله أو تنجر الطبيعة شجرة In Making A tree، فإن هذا يتم من خلال فاعلين متباينين، من خلالى، وليس من خلال الريح والشمس والمطر على وجه العموم[٥٨]. كما أكد أيضا أن الفنان منتج وصانع. وكان فى رأيه هذا يشبهه بالله والطبيعة.

وقد قال "جاك ماريتان"[٥٩] "Jaque Maritan" فى مسئولية الفنان – الفصل الأول: فالمجال المعنوى الأخلاقى كله معلق هكذا بحب هو حب الله، باعتباره قاعدة عليا للحياة الإنسانية، وهى قاعدة فى نظر المعطيات المسيحية تخص حب الله الذى يحبنا أيضا حبا سبق حبنا له. ويعمل على إشراكنا فى حياته هو. لا شىء من هذا نجده فى الفن لأن الشعر يا إلهى هو أنت. كما يقول "كوكتو" صائحا فى نهاية (أورفيه) لكن هذا خطأ. "إذ أن الأصح هو أن الله هو أول شاعر، والشعر يتلقى منه قيمته الكبرى"[٦٠].

إن القول بأن الشعر هو الله – على حد تعبير فيلسوف التومائية الجديدة – "جاك مارتيان" – أو أن الله هو أول شاعر وفقا لـ "كوكتو". إنما هو محاولة تجعل الشاعر يتلقى شعره من الله، ولا يكون مبدعا شبيها بالله كما جاء فى رأى "برتيلمى" أو صانعا كالطبيعة والله كما رأى "أرسطو" – وإن كان رأى "أرسطو" فى أن الفنان "صانع" إنمّا يخرجه من دائرة الإبداع بالمعنى المعاصر لأنه كان يرى أن الطبيب والمهندس، وغيرهما من الصناع، وذلك استنادا إلى المعنى اللغوى لكلمة فنان فى العصر اليونانى – ولكن ربما تكون الحقيقة غير ذلك، فحتى أولئك الذين يربطون بين الفنان والله – مثل "برتيلمى" – يرون أن "الذى يحبه الفنان – تبعا لأنه فنان – الذى يحبه فوق كل شىء هو الجمال الذى يهدف من خلاله إلى توليد عمل فنى ما، لا الله بصفته قاعدة عليا للحياة الإنسانية أو بصفته حبا قائما دائما ينشر البر بيننا. وإذا كان الفنان يحبه فوق كل شىء فهو يفعل ذلك بصفته إنسانا، لا بصفته فنانا"[٦١].

إن الأساس الذى يرتكز عليه الفنان فى عمله هو الجمال، إنه يعمل جاهدا من أجل الفعل الاستاطيقى، أما تدينه أو عدم تدينه فهذا لا يعود إلى كونه فنانا، بل إلى كونه إنسانا، وحبه لله إنما يأتى نتيجة لكونه إنسان. إن الفنان ليس هو الإنسان

الخير، إنه من الصعب أن يكون قديسا أو صوفيا وفى نفس الوقت فنانا، بل إنه فى الغالب لا يستطيع أن يعيش حياة هادئة كغيره من الناس.

إن الفنان يصل فى تقدير الإنسان المعاصر إلى درجة الإله، والإنسان الأعلى الذى يسمو على البشر جميعا، ويمكن القول أحيانا بأن الفنانين هم أنصاف آلهة. "وإن تأليه الفن هو تأليه للفنان. لقد كان "رامبو" يصيح قائلا: "بودلير" الإله[٦٢]. وغالبا ما لا يتوافر الإيمان الدينى لدى الفنانين . والمصور الذى لا يصور إلا ليرضى الله لن يصبح أحسن المصورين، ذلك أن متطلبات الفن غير متطلبات التدين. وقد كان "فرانسوا مورياك" يتأوه قائلا: "ولابد أن تكون قديسا، لكنك فى هذه الحالة لن تكتب قصصا"[٦٣].

إن الفنان مبدع، وساحر، وهو – فى إبداعه – يحاول إرضاء حاسته الجمالية، والفن بالنسبة له هو الإله، ولذا فإنه من الصعوبة بمكان أن يخدم الفنان سيدين يتطلبان على حد تعبير "برتيلمي". منه حبا متساويا. ويطالبانه بكل حقوقهما. والفن أحد هذين السيدين[٦٤]. – بل هو السيد المسيطر حقيقة على الفنان. وقد يصبح – فى رأيه – الفنان صوفيا وقديسا، ولكن صوفى وقديس قد يخطئ فى اختيار الإله الذى يبحث عنه[٦٥].

إن الفنان يقوم بعملية إبداعية تتناقض كثيرا مع الطاعة والامتثال للأوامر والتقاليد المرعية، وكونه مبدعا يعنى أنه يقف فى مواجهة التقاليد، وضد السائد والمألوف. إنه يبذل كل جهده من أجل الوصول إلى أقصى درجات الابتكار، ولذا فإنه يصطدم بالثبات والاستقرار والطمأنينة. ويكون من المستحيل أن يصبح قديسا أو صوفيا فهو مبدع، جاء لكى يقوم بفعل جديد، لا يكون مجرد إنسان يؤدى الوظيفة المنوطة به من قبل المجتمع، أو داعية لأفكار تأتى من بطون التاريخ أو الكتب الصفراء. إن الفنان يصبو إلى الكمال الفنى، لا كما له كشخص ينافس رجل الأخلاق أو رجل الدين، من وجهة النظر التقليدية، إنه يصل إلى مراميه عبر فعله الإيجابى الذى يحرك الساكن، ويهز الثابت، ويغير ما هو قائم.

"إن ما يلزم الفنان من ثبات عزيمته واكتمال عقل وروح وشجاعة وجرأة هدفها جميعا أن يدافع عن نقاء موهبته ضد الآخرين، وضد نفسه، ولينقذ هذا النقاء من أي شيء قد يصيبه. كل ما يلزمه ويحاول فعله في هذا يضيع من أجل حياته هو كإنسان، وعموما لن يتبقى له شيء يذكر من هذا كله مما يكفي ليجعل من نفسه (رجل خير) أمينا حكيما. وعلى العكس من ذلك هناك أناس على جانب كبير من الخلق الحسن، لكنهم لن يكونوا في مجال الفن.-ويعلمون هذا - إلا غشاشين ......"[66].

إن كثيرا من الفنانين لا يمكن أن تتسق حياتهم مع الواقع، ولذا فهم يتعرضون للأزمات، ويعيشون حياة مضطربة، وذلك لأن حياة الإبداع تجعل الفنان يهمل كل شيء يتصل به شخصيا، مأكله ومشربه وهندامه، والتقاليد والأعراف السائدة في عصره. ولطالما تعرض الفنانون لأزمات عنيفة، ولسخرية من الناس العاديين الذين لم يكونوا يقدرون الفن حق قدره، بل كانت أحكامهم تقوم على أساس ما هو مألوف، ودارج، وهو ما يتمرد عليه الفنان الذي يعيش دائما في فوران انفعالي، باحثا عن الجمال لا عن الراحة والطمأنينة.

إن هذا هو الذي جعل الفنان في مواجهة رجل الدين، وقد كان على "الفنانين" الرواد في العصور الوسطى وعصر النهضة أن يخوضوا صراعا عنيفا من أجل استقلالية إبداعهم عن التسلط الكنسي والدوجمائية اللاهوتية. وعلى سبيل المثال خاض الفنان الأسباني المعروف (أيل جريكو) صراعا مريرا مع السلطات الكهنوتية ممثلة بمحاكم التفتيش الشهيرة آنذاك. وقد تعرض هذا الفنان الكبير إثر كل لوحة رسمها - تقريبا - إلى المحاكمة بتهمة الهرطقة والتجديف. وحوكم استنادا لنصوص الكنيسة وقوانينها المتزمتة[67].

وكان الموقف من الفنان في أحيان كثيرة يأتي من الربط بينه وبين الشيطان، واعتبار الفن عملا شيطانيا - ولقد رأى "ليون بلوى" أن "الفن يولد تحت جلد الثعبان، وكان لابد للعصور الوسطى أن تأتي بمطرقة من حديد لتخرجه، وليكون في خدمة الله"[68]. كما رأى "بودلير" أن الفن الحديث يميل إلى أن يكون

شيطانيا، وقد كرر "أندريه جيد" هذا القول البودليرى: "ما من عمل إلا وعاون فيه الشيطان". كما قيل بأن "إبليس" وعد الفنانين بأن يكونوا آلهة، وهذا ما جعل البعض يظن الفن اختراعا إبليسيا[٦٩]. والأكثر من ذلك لقد كان الفن – في العصور القديمة – عند الإغريق، والفنان، يعانيان أيضا من المواقف المضادة لهما من قبل الفلاسفة ورجال الدولة. وكان ذلك تعبيرا عما هو سائد في ذلك العصر. فعندما "وبخ" فيليب المقدوني" ابنه الإسكندر قائلا: "ألا تخجل من براعتك هذه في اللعب بالأوتار؟" كان في الواقع يعبر عن فلسفة الموسيقى التى حاول "أرسطو" بوصفه أستاذا للإسكندر في صباه أن يبثها في نفس تلميذه. وقد روى "بلوتارك" هذه القصة مشيرا إلى أن "أنتيسثينيس Antisthenes الكلبي الذى قال: "......عندما سمع عن أن إسمنياس Ismenies عازف بارع على المزمار، قال: ولكنه إنسان (حقير)، وإلا لما كان عازفا بارعا إلى هذا الحد[٧٠].

إن هذا الموقف من الفنان إنما كان يعكس ما كان يدور في المجتمع اليوناني، وهو على نحو أدق يعكس الرؤيا الأخلاقية المتزمتة لدى "الكلبيين" في اتساقها مع احتقار العمل اليدوى لدى اليونانيين.

والجدير بالذكر أن الكثير من الفنانين يجدون أنفسهم غير متوائمين مع العمل المنظم في الوظائف الإدارية، وكذلك في الانتظام الدقيق للطقوس الدينية، وممارسة العبادات. فالفنان يكرس حياته كلها لفنه، ويدير ظهره للمظاهر السطحية للحياة، ويبتعد كثيرا عن الوقوع في براثن الحياة العادية بما فيها من ملل، وفراغ واتساق كاذب. إنه يرض بالفقر، وسوء فهم الناس له، ويجنح كثيرا إلى العزلة، وقد يصفه المتوائمون مع الواقع بالجنون، وعدم رجاحة العقل، ولكنه يسمو على هذه الحياة المألوفة ليقدم فنا ممتعا وجميلا، وصادما ومقلقا في نفس الوقت.

إن فجوة كبيرة بين الفن والدين لا يمكن عبورها بسهولة، وقد يبدو في أحيان كثيرة أن هناك تقاربا بين المجالين، إلا أن الحقيقة – خاصة في العصر الحديث – تؤكد على وجود تعارض بينهما، ومسافة لا يمكن عبورها. فإذا كان

"الشاعر يتجه نحو الكلام، فإن الصوفي يميل إلى السكون. وقد رأينا أن التضارب القائم لدى الفنان يرجع إلى أن الرؤية تنتظم لصالح العمل الفني، والانطباع العاطفي يميل إلى صالح التعبير ... لا تقل إن هناك أعمالا فنية قام بها متصوفون ... فهؤلاء في الواقع لم يقوموا بهذه الأعمال أحيانا إلا سدا لحاجة الكلام أو الكتابة. ومع هذا فلا يمكن أصلا مقارنة حالتهم هذه بحالة الشعراء، فالشاعر، هدفه الارتفاع بنا إلى الحالة الشعرية، وهذا ما يرمى إليه التحويل السحرى للألفاظ، ذلك التحويل الذى ينقل به شيئا من تجربته هو لتذهب به من نفسه العميقة إلى نفوسنا. أما (المتصوف) فهو غير مكلف بالارتفاع بنا إلى الحالة الصوفية، تلك الحالة التى تفترض تدخلا طليقا مطلقا، لا اصل له من قبل الله. والتجربة الصوفية – على عكس التجربة الشعرية – غير قابلة للانتقال، الصوفيون لا يملكون القدرة أو الوسيلة التى تعاونهم فى نقل السر إلينا"[٢١].

إن الفنان كان حر، وإبداعه يكون تعبيرا عن هذه الحرية أو شوقا إليها. وهو عندما يصوغ عمله الفنى من موسيقى أو شعر أو تصوير ... الخ، إنما ينطلق من ذاته، محاولا الاتصال بذواتنا نحن (الذين يتذوقون الفن)، ولذا فهو يبنى حورا بيننا وبينه. فى حين أن الصوفى غير مكلف بنقلنا إلى حالته، كما أنه لا يملك القدرة على ذلك، ولا يملك الحرية فى إبداع الوسائل التى تمكنه من الاتصال. وعلى هذا فالشاعر الحق يختلف عن الصوفى، وأى تشابه بينهما إنما يكون فيما هو عام وسطحى، وليس فيما هو جوهرى ورئيسى.

إن الشاعر لا يقدم الحياة كما هى، كما أنه لا ينعزل عنها إلى ملكوت الرب، وهو ناقد للحياة مع أنه يعيشها. والشعر لا يتساءل فقط "عن النظم الإنسانية وحدها، بل يضع أيضا الطبيعة والحياة والله موضع تساؤل"[٢٢]. فعند كل من "شكسبير" و"دانتى"نجد أن السؤال لماذا؟ الذى وجهه الشاعر إلى النظم الدينية والسياسية فى عصره..."[٢٣].

في روما، قبل تحول الدولة الرومانية إلى المسيحية، كان الفنانون يعملون لدى الأغنياء والأشراف، وكان هؤلاء يأبون أن يخصصوا شيئا من أعمالهم لطوائف المسيحيين الفقيرة. فحتى في الحالات التي لم يكونوا نفورين من الأفكار المسيحية، وكانوا على استعداد للعمل بأجر بسيط أو بلا أجر، ظلوا كارهين للعمل من أجل المسيحيين الذين اشترطوا عليهم أن يكفوا عن تصوير الآلهة الوثنين، وهو شرط ما كان ليقبله فنان يتمتع بأى قسط من الشهرة والمكانة"[٧٤]. فقد كان الفنان الحقيقى غير مستعد للتضحية بموهبته، من أجل الحصول على المال، أو القيام بما لا يتلاءم مع كونه مبدعا من أجل إرضاء المتدينين، وغالبا ما كان يقوم بمثل هذه الأعمال صناع أو فنانون مغمورون، وذلك قبل أن تصبح الدولة الرومانية مسيحية وتفرض سلطتها على الفنانين، الأمر الذى اضطر معه البعض إلى الإذعان، والبعض الآخر إلى التمرد، أو محاولة الالتفاف على المشكلة والقيام بنوع من المصالحة التسرية بين الفن والدين.

إن المشكلة في العلاقة بين الفنان، والقديس تكمن في أن "الحكمة التي يتبعها القديسون هي فقدان الروح لاستعادتها بعد ذلك بمعنى أنهم يقبلون بأن يضحوا بأكبر قدر من التضحية من أجل الله، لأن تضحيتهم هذه تمكنهم من تنقية أنفسهم وإضفاء الرزانة والكرم والعزوف حتى يقتربوا بأكبر قدر ممكن من صفات الله هكذا يتزايد كيانهم بما يقلله ظاهرا. أما الفن فهو لا يفعل شيئا من هذا من أجل الفنان، لأن المبدع يفقد روحه فيما يبدع، ولكنه لا يستعيدها إلا في حالات مستثناة. والمادة التي سالت منه لا تعاد إليه، وبذلك فلن يعمل عمله الفني على رفع صفاته... بل ربما يكون ذلك العمل الفني سببا في الحط منهما، أو على الأقل في جعلها سهلة الكسر أو سهلة العطب، حيث أنه يقع فريسة لأصوات متضاربة وكثيرة جدا لا تمكنه من أن يتصف بالبساطة، أو على الأقل بالسذاجة التي يتطلبها الاشتراك الكامل في فعل الخير"[٧٥].

إن الفنان يختلف عن القديس الذى يعمل من أجل الوصول إلى هدف، هو رضاء الله عنه، ودخوله الجنة في العالم الآخر، ولذا فإنه – أي القديس – يكون

فى ذهنه دائما الفائدة التى سوف تعود إليه، وإذا كان هذا القديس زاهدا، أو صوفيا، فإنه فى هذه الحالة يصل إلى تنقية النفس، والوصول إلى حالة، يكون فيها -وفقا لما يعتقده- أكثر اقترابا من الله... أما الفنان فإنه يمارس الفن كغاية فى ذاته، ويرى أن الجمال منزه عن الغرض، وهو لذلك لا يضيف إلى نفسه شيئا، بل يقدم للآخرين ما عنده، وهو فى عمله بالفن يكون بعيدا عن السذاجة التى تجعله أخلاقيا - فى حدود الفهم السائد - وبسيطا بساطة الإنسان العادى، أو القديس.

إن صفة الفن تطرد صفة القدسية والعكس صحيح. وقد قال "فاجنر" : "لو لم تكن هذه الموهبة العجيبة، وتلك القدرة على القوية على الإبداع موجودة عندى، لأمكننى أن أتبع المعرفة الواضحة، ودمعة قلبى ... ولا أصبحت قديسا". ولقد قال "ليون بلوى" :"لقد أصبحت أديبا، ولم أفعل ما كان الله يريد بى، هذا أمر أكيد ... ولقد كان بالإمكان أن أصبح قديسا"... وقد كان "[illegible] ريفيير" يقول : "يا إلهى ابعد عنى إغراء القدسية من أجلى، وما كان هذا عملى". والواقع أن عمله كان ينحصر فى الكتابة. وإن هنا الدعاء الغريب يبين على الأقل أن الله أغراء بمناهضة الفن، كما أن الفن إغراء ضد الله. وبناء على ذلك إذا اصبح الإنسان قديسا، فما بعده أن يكون أديبا[٢٦].

ومع هذا التعارض الحاد بين الفنان والقديس (أو الصوفى)، وكون العمل فى مجال الإبداع الفنى يعنى طرد القدسية من حياة الفنان لأنه (أى الفنان) لا يمكن أن يخلص للفن والدين معا، وأن الأدب أو الكتابة كلاهما كعملية إبداعية تتعارض مع الامتثال والخضوع لقوة أخرى غير قوة الإبداع. ومع هذا التعارض بين مجالى الدين والفن، فإن هناك من المفكرين والفنانين من حاول الربط بين الظاهرتين، وجعل الفنان هو بمثابة القديس. بل إن الشعوب القديمة لم تكن أحيانا تقيم خطا فاصلا بين الأنبياء والشعراء وقد رأى "أفلاطون" [٢٧] بأنه ما من إنسان بقادر على قرض شعر جميل إن لم يكن الله قد أمسك به. وقد رأى "بيرتلمي"[٢٨] أن

الوحى الفنى لا يزيد فى شىء عن السلب أو الذهول الصوفى، رغم كل الآراء التى تعارض الربط بين الفن والدين.

دين الفن

إن الفن الذى وجدنا أنه يقف على طرف نقيض من القداسة، ويبعد كثيرًا عن عالم الدين يرى عدد من المفكرين والفنانين أنه يمتلك رابطة قوية بالدين، إلى درجة أن هناك من الفنانين من تزعجه صفة الحرفى، ويتشرف عند تشبيهه بالمتعبد. وهذا الربط إنما يأتى لا من جعل الفن يذوب فى الدين، بل يأتى من دعاة "دين الفن"، وهو دين من لا دين له. وذلك لأن فى وسع الفن أن يحلّ محل وظيفة قديمة اختلط هو بجوهرها - على حد قول "جويو"[٧٩]. ويتساءل "بيرتلمى"[٨٠] ماذا يكون "دين الفن" إلا أنه كذلك دين الإنسان؟ الواقع أن الفن يدخل بنا فى عالم الإبداع الفنى الذى يحلّ محل الواقع التافه اللا إنسانى، والحركة التى يبديها الفنان المبدع. حركة رجل ثائر ينافس العالم ويضع فى وجه هذا العالم عالما آخر. ويظهر المتحف بذلك فى نهاية الأمر بـ مثابة معبد للإنسان، يحلّ فيه الوجود الضرورى (للإنسان) محل الوجود الضرورى (للمطلق).

إن الفنان فى إبداعه يقدم كشفا جديداً، وهو بذلك يحدث ثورة أو انقلابا فى الرؤية والتفكير، ونظم التذوق، والنشاط الفنى يبين قدْرة الإنسان على مواجهة الطبيعة والواقع وقهر القدر. فالفن مضاد للقدر، ولذا فإنه إذا احتل مكان الدين، فلأنه بمثابة خلاص للإنسان، وتحرير له من العبودية، وتمتّعه بالحرية الحقيقة.

لقد كان الفن فى السابق مجبرا على الخضوع لرجال الدين، والعمل فى خدمة سلطات ثيو قراطية، وكان تأثير ذلك على الفن سلبيا، لكن الآن لم يعد الفن يعبر عن إيمان أو اعتقاد دينى، أو يرتبط بما - تدعى - حقائق عليا، فقد أصبح مستقلا، وصار بلغه العصور السابقة- دينا، والمتحف صار بديلا للمعبد. إنه دين إنسان لم يعد يؤمن بالعقائد التى سيطرت على مشاعر البشر قرونا .. وقد صارت متعة الفن اسمى من كل متعة، واصبح الإنسان فى المتحف، أو قاعة الموسيقى أكثر خشوعًا،

وأعمق تأملا. فقد ارتفع به الوعى الجمالى إلى ما هو أهم من الماضى والتقاليد والمألوف.

وإذا كان ارتباط الفن بالدين فى الماضى يجعل البعض يربط بين الدين والفن، (المقدس) – الدينى – فإن الأديان التى كانت تلهم الفنانين فنهم المقدس قديما قد ماتت. "فلم إذن يطالب غير المؤمنين اليوم الكاتدرائية أو المعبد أو الهرم" بشىء؟ وما وجه التقارب بين الفن الحديث والفنون التى نعيد إحياءها... بم يطالبون؟ إن مطلبهم ينحسر فى الأسلوب، ولا شىء غير الأسلوب. لقد اختفت الآلهة، ولم يبق غير آثار مبنية وتماثيل. ولا شك أن تمثال المسيح المصلوب بالأسلوب القوطى لا ينحصر فى أنه شىء جميل فحسب، بل كذلك تمثال للمسيح المصلوب تنبعث منه أشعة (ضوء المسيح). مع ذلك لا يفرض نفسه على الجميع – مسيحيين كانوا أو غير مسيحيين، إلا بفضل صفاته التشكيلية. أما الإيمان الذى يتمثل فيه، فإن مثله مثل أى إيمان من حيث هو مدين لنفسه بالأعمال الفنية التى يتمثل فيها. وهكذا فإن القيمة العليا التى لم نعد نعترف بها لآى مذهب كان، تتحطم على صخرة قيم عديدة، وسط حادث الغرق الذى أصاب الأديان والحضارات ... إنها هى الأعمال الفنية نفسها"[81].

إن الأعمال الفنية الكبرى، وإن كانت قد ارتبطت بأمور نفعية ودينية عند تنفيذها، سواء كانت معابد أو أهرام، أو تماثيل أو جداريات، وذلك لتخليد ذكرى أو تحقيق فعل مرتبط بالدين، فإنها اليوم تبدو لنا أعمالا فنية وحسب، لأن الغرض الذى أقيمت من اجله صار بالنسبة لنا غير ذى بال، بل وأحيانا قد يثير السخرية. ولذا فإن محاولة تقليد هذه الآثار هى ضرب من العبث لأن متطلبات العصر تختلف، والوعى الجمالى تبدل. وقد تبهرنا هذه الآثار لأنها من أعمال الماضى لا بما تبثه فينا من إيمان – ولكن بما تحمله من صفات تشكيلية، وقدرة تقنية. وصحوة فى مواجهة الزمن وعوامل التعرية – من الناحية العلمية والفنية.

وإذا كان الفنانون يتحدثون أحيانا عن الدين، فإن الواضح أن فهمهم لكلمة (دين) لا تعبر أبدا عما يراه فى الكلمة من معنى رجال الدين - أى دين إنها تحمل معنى غامضا لدرجة انه يخلق ما يمكن أن نسميه سوء الفهم. "فالدين عند "رودان" مثلا معناه الشعور بالمجهول، وكل ما لم يفسر تفسيرا واضحا، وكل ما لا

يقبل التفسير. وتبعا "لراموز" يصبح كل ما هو شعرى دينيا فى إجماله، ويصدق هذا على كل شىء.. الكائنات والأشياء أشدها تواضعا واشدها علوا، لأن القدسية موجودة فى كل مكان، ولا توجد فى أى مكان. "ها نحن هنا بعيدون عن الله، أو عن الآلهة عن كل مذهب وعقيدة، أو طقوس. وبالاختصار نحن بعيدون عما يفهم عادة من كلمة دين"[٨٢]. وهكذا بقيت الكلمة واختلف المحتوى. فالدين هنا أصبح يحمل معنى غير ذلك الذى نجده فى الكتب المقدسة أو فى الديانات القديمة، والفن الحديث قد ورث عن الفنون القديمة الأسلوب الذى قام بتطويره، وتجاوز عن المعانى أو التعاليم التى كانت تظهر على هامش الفن القديم أو فى متنه. لقد صار الإنسان "إنسانا أعلى يجمع بين الصفتين الإلهية والإنسانية، ووصل إلى القدسية. لكنها قدسية هو سيدها ما دام هو الذى ابرزها. إنه يسجد أمام اللوحة. لكن سجوده هذا خضوع لا يدل على أنه عبد، حيث أنه هو مبدع اللوحة. هذه نتيجة طبيعية للإنسانية الملحدة: إنها تنكر المطلق وتقيم نفسها بصفتها مطلقا. إنها تتخلص من الآلهة وتجعل من نفسها إلها"[٨٣]. وهكذا ينفصل الفن عن الدبن ليصبح دينا. وهذه هى معضلة الفن، وتطوره، خاصة لدى أولئك الذين يقفون فى منتصف الطريق.

"إن موضوع ديانة الجمال تكتنفه دائما هذه الفكرة، وهى أن الفن بذاته دينى، أو هو "ديانة" وليس أدل على ذلك من مطارحات "مايكل أنجلو" مع الماركيزة "فيتوريا كولونا" التى كانت صديقته الوحيدة. نسمع "مايكل أنجلو"يقول: "إن فن التصوير الجيد، لهو شىء نبيل ومقدس بحد ذاته ... وهو نسخة لكمالات الله "فتجيبه "فيتوريا "متحدثة عن "التأملات الروحية التى يبعثها فن التصوير، المقدس فى النفس"[٨٤].

لقد كانت ديانة الفن هى محاولة فن النهضة الخروج من إسار الكنيسة، ولذا حاول الفنانون طرح الفن – ارتكازا على الأفلاطونية الجديدة – وذلك بعد أن تأسست فى (فلورنسا) الأكاديمية الأفلاطونية التى كان "مارسيل فيسان"[٨٥] من أهم

نشطائها. ظهرت نزعة التدين للجمال وكأنها خاضعة إلى حد ما لمناخ الأفلاطونية الجديدة، أكثر مما هي مستوحاة من "أفلاطون" مباشرة.

وقد نتج عن هذه النزعة أن أصبحت الفنون حرة، وصار الفنان شيئا فشيئا سيدا كبيرا، وجرت محاولة جعل فن (التصوير) غير العمل اليدوي. ودخلت النزعة الفردية إلى الفن. فعوضا عن أن يعتبر الفنان نفسه خادما لمثل أعلى جماعي، ولأثر يتخطى إطاره الشخصي، وأمام حرية واستقلال (نزواته البطولية)، شرع يطالب الأثر الفني بالتعبير عن رسالة شخصية خاصة بالفنان. ومن هنا نجم نوع من الموقف اللا اجتماعي بالنسبة للفنان[٨٦].

وهكذا بدأ العصر الحديث بمحاولة وضع "ديانة الفن" مكان ربط الفن بالدين، ووصل في النهاية إلى التعارض بين كل من المجالين أو القيمتين الجمالية، والدينية، وإن كان "أندريه مالرو". قد أعاد فكرة ديانة الفن مرة أخرى في الفكر الجمالي المعاصر. وربما يكون ذلك ناتجا عن كونه كان مبهورا بالفن اليوناني، وفنون عصر النهضة، بالإضافة إلى تداخل تأملاته الباطنية مع آرائه الفكرية. فقد رأى أنه إذا كان "ثمة دين ما، فإن ما من دين غير دين الفن، وبالتالي ما من دين غير دين الإنسان. وهكذا فإنه يؤكد أن الفن الحديث ليس دينا، بل إنه إيمان، وما هو بالمطلق، بل هو ما يتلو المطلق"[٨٤].

الفن والدين

قد كانت ولا تزال العلاقة بين الفن والدين علاقة شائكة، فرغم أن آراء العديد من المفكرين تؤكد على الصلة الوثيقة بينهما فإن هناك من يؤسس موقفه منها على أساس القطيعة بين المجالين.

والجدير بالذكر أن العلاقة ين الفن والدين قد مرت بمراحل مختلفة عبر التاريخ، وقد حدد طبيعة هذه العلاقة الوعي الجمالي، الذى هو بالضرورة وثيق الصلة بالوعي الاجتماعي وعلاقات الإنتاج، وكل ما يدور بالمجتمع.

وقد كان الفن مشدودا بخيوط شتى إلى العقيدة الدينية والتصورات الأسطورية ومسخرا لخدمة هذه العقيدة أو تلك، على مدى عصور كاملة من تاريخ الفن. هكذا كان فن الشرق القديم، والعالم القديم والعصور الوسطى[٨٨]. ولكن مع تقدم الإنسان، استطاع الفن أن يستقل عن الدين، وعن الأخلاق، والسلطة السياسية.

وإذا كانت جميع أنواع الأيديولوجيا، ما عدا الفن، تتخصص من جهة مضمونها بتوكيد جوانب معينة من العلاقات الاجتماعية، ونفي جوانب أخرى فكريا، وتجرد الخصائص العامة لجوانب الحياة التى تتعرفها عن تجلياتها الفردية، وتعبر عن محتواها فى منظومات من المفاهيم ... فإن منتجات الفن تمثل كشفا وتجسيدا لهذا المغزى العام الذى ينطوى عليه الوعى الأيدلوجى للخصائص التى تتسم بها حياة الناس الاجتماعية والطبيعية المرتبطة بها، مع ما يحتويه هذا الوعى من تقويم انفعالى للخصائص المذكورة. ففى الأعمال الفنية يكف مثل هذا الوعى عن كونه ملك شخص واحد، ويغدو ملك المجتمع كله[٨٩].

إذا كان الفن يمثل نمطا معينا من الإبداع يختلف عن الفكر الفلسفى والعلم، وإذا كانت صلته وثيقة بالحياة الإنسانية، مع إمكانية ارتباطه بالمشاعر والاتصال بالناس بسهولة – خاصة فى العصور القديمة والوسطى- وهو ما أدى إلى جعله وسيلة لغايات أخرى مثل الدعاية السياسية، أو الدينية والأخلاقية، وإذا كان الفن – من وجهة نظرنا، ووجهة نظر الإنسان المعاصر – يعتبر مبتعدا عن مجاله فى ذلك، إلا أنه كان لدى العصور القديمة والعصر الوسيط، ومفكرى تلك العصور، ومنظريها مجرد أداة، خاصة مع سيطرة الرؤية الدينية والتصورات اللاهوتية.

"لقد ارتاب الفلاسفة فيما يصدر عن لغة الفن من مقولات، يبدو أنها تفصح عن الكثير مما يقبله العقل وترضى به الحواس، رغم أن هذه المقولات لا يمكن إثبات صدقها على نحو ما يتبع عند إقامة الدليل على صحة معادلة، كما لا يمكن إيضاحها وفق مقتضيات المنطق. إن حقيقة الفن سواء الحقيقة الأدبية أو الشاعرية،تبدو إذا ما قورنت بالحقيقة المنطقية أو بحقيقة معملية غاية فى الإبهام والغيبية ولا تثبت للنقد. إلا أن الفلاسفة بصفة مؤكدة وجميع ذوى الحس المرهف

من رجال ونساء يحسون أحيانا أن الصدق الذى يصدر عن الفنون أكثر ثباتا واشد انطلاقا من أية لغة رشيدة متزنة تستخدم فى أغراض التخاطب العملية ... وربما كانت الفنون هى السبيل الوحيد لقول بعض الأشياء أصلا والإعراب عن بعض مظاهر التجربة"[٩٠]. بل إن هذا الارتياب لم يكن من الفلاسفة فحسب، بل ومن رجال الدين أيضا ... وقد عمل الفلاسفة ورجال الدين على الوقوف فى وجه الفن فى أحيان كثيرة، والاستفادة من قدرة الفن على التغلغل فى المشاعر أحيانا أخرى. فنجد "أرسطو" فى (السياسة) Poletics يرى أن الشعر يمكن أن يستخدم لتوصيل الوصايا الخلقية للأطفال. وإن كان قد رأى أن بعض صور الشعر Forms of poetry مثل بعض أنواع الفن التشكيلى، تؤثر بشكل خطير على الشباب"[٩١].

وإذا اعتبرنا أن الدين أحد أشكال الأيديولوجيا، وأن الفن وثيق الصلة بها، فإننا "فى المراحل المبكرة من التطور الاجتماعى نلاحظ أن المعارف الكامنة فى الأيديولوجيا كانت هزيلة ووحيدة الجانب، وكان صدق مضمونها نسبيا لا أكثر، وكانت آنذاك وثيقة الارتباط بالأضاليل المنبثقة عن تخلف الإنتاج والعلاقات الاجتماعية. والهام فى الأمر هو أن المجتمع لم يكن قد وعى لهذه المعارف بعد بمعناها المعرفى الصميم ولم يخضعها للترتيب العلمى"[٩٢].

وقد أدى ذلك إلى ربط عدد كبير من المفكرين بين الفن والدين، بل لم يكف البعض عن جعل الدين هو سبب ازدهار الفن وكأن الدين تربة غنية مغذية لازدهار الإبداع الفنى بل ويؤكد بعضهم على أن السبب فى تدهور!!الفنون المعاصرة يعود إلى تضييع المجتمع للدين. وإذا كانت هذه الفكرة ليست جديدة، فهى تعود إلى الرومانتكيين الرجعيين مثل "نوفاليس"، الذى ناضل من أجل التدين الساذج، ضد الروح العقلانية للتنوير. غير أن علاقات الدين بالفن فى الواقع ليست كذلك أبدا. فى المراحل المبكرة من تطور المجتمع فى العصر القديم وجزئيا فى القرون الوسطى. ومن الأصح أن نتحدث لا عن علاقة الفن بالدين، وإنما بالأساطير، التى، كما هو معلوم، تعتبر تصورا فنيا ساذجا للطبيعة والتاريخ فى وعى الناس[٩٣]. وكذلك بأن الأساطير تعد همزة الوصل بين الفن وشتى أنواع الفكر.

وقد رأى "شارل لالو": أنه "إذا لم توجد تجربة دينية وفنية من طبقة تغاير سائر التجارب، تجربة هى بآن واحد خارجية وباطنية، فعلى الأقل يوجد وجدان جمالى ووجدان دينى يمكن أن يتصف كل منهما بصفة الاستقلال الذاتى ولكنهما يتبادلان التأثير والتأثر"[٩٤]. وقد تتحالف الفنون والأديان، بل وتختلط، وذلك يكون فى أدنى أشكالها تطورا[٩٥]، أى فى المجتمعات البدائية.

وقد كان لارتباط الفن فى المجتمعات البدائية بالسحر، وقيامه لدى الشعوب البدائية بوظيفة مقدسة. إذ ظل هكذا فى خدمة الطقوس زمنا طويلا فى كثير من الحضارات، لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا. غير أن المصادر السيكولوجية والاجتماعية متباينة، وأكثر عددا مما نتصور. والآن قد حصل الفن على استقلاله، كما استقل العلم عن الدين: والخلط الأساسى بين الظاهرة الفنية والظاهرة الدينية لا يسمح بالوصول إلى استنتاج يقول بالتوافق بينهما[٩٦]. وقد كان الارتباط بالسحر مدعاة لأن يتمسك الكثيرون بالرباط بين الفن والدين، على أنه رباط أبدى لا يخضع للتغيرات الاجتماعية والاقتصادية.

واعتمادا على دراسة المجتمعات البدائية، فإن الشعائر الرئيسية التى جاءت بها (الطوطمية)، كانت فرصا أساسية لانتشار فنون مختلفة - كما يرى "دور كايم"[٩٧] فالشعائر السلبية تنشأ عن الفصل القاطع بين المقدس والعادى، الطاهر والدنس، الـ (تابو) و الـ (نوا Noa) لدى اليولينزيين، وعن تحريم الاحتكاك بين الأشياء المقدسة ذات الأجناس" المختلفة، والتى يمنع بعضها عن بعض، ويمكننا أن نقرب منها شعائر التكفير، ومن أهمها (الحداد) ومبدؤه التكفير عن تماس دنس أو عن قذارة ممنوعة تنتهك حرمة القداسة. إنها الشكل الأول للمقاومة التى يستخلص منها الخير والشر الأخلاقيان، والجميل والقبيح البديعيان[٩٨].

واختيار "الطوطم" يعتمد على العلاقات الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية. وفى المجتمعات التى تعتمد على الصيد - برا أو بحرا - غالبا ما تكون طواطمهم من عالم الحيوان وذلك لأنه يشكل العنصر الرئيسى بالنسبة لهم فى الوسط الاقتصادى والغذائى، وقد أثر ذلك فى موضوعات الفن البدائى. "وتبلغ أهمية التمثيل

الشعائرى درجة تجعلنا نضع المبدأ العام الآتى: إن صور الكائن "الطوطم" أكثر قدسية من الطوطم نفسه، والحيوان نفسه يشغل فى الاحتفالات التعبدية منزلة أدنى من منزله تمثيله الشكلى ذى النجوع الدينى الأعظم من نجوع الطوطم ذاته. فهذه إذن عبادة بدائية يؤلف فن تشكيلى أولى جزءا منها"[99]. ولكن لو نظرنا إلى هذا النوع من (الفن البدائى) بمنظور معاصر، فإن الأمر يختلف تماما، ذلك أن الدين هو الأساس، وإنما "الطوطم" كرابطة للعشيرة هو الجوهر، أما صورة الحيوان أو أى كائن آخر فإنها لم تكن فى ذهن الإنسان البدالى.

لم يكن الإنسان البدالى قد وصل فى تطوره إلى الدرجة التى تجعله يفرق بين مجالات المعرفة المتباينة، وكذلك بين مجالات الحياة المختلفة. فقد كانت الأمور مختلطة، وكان ذلك نتيجة للعلاقات الاقتصادية البدائية. فبزوال "هذه العلاقات زالت وحدة الوعى البدائية التى كانت العماد الذى عليه قام الفن الدينى الفخم، ومع الإصلاح تلبس الدين طابعا فرديا، فانهارت الرموز الفنية الدينية، وانقطع حبلها السرى الذى يصلها بالسماء، وبحثت عن ارتكاز فى قيمة الوجدان الفردى المبهمة"[100].

لقد كان المجتمع البدائى يقوم على الأساطير، وكانت هذه الأساطير هى المعين الذى لا ينضب للفن. "فالأساطير كالاعتقاد الشعبى تجد تجسيدها فى الفلكلور: فى الأساطير الشعبية والحكايات، وفى مؤلفات الفن المسرحى المليئة بالحكمة العميقة والمستقاة من التجربة التاريخية للجماهير الشعبية. والحق، إن الحقيقة فى الفن الفولكلورى شديدة التشابك مع الخيال. وهكذا يمكن الكلام فى هذه المرحلة لا على تأثير الأساطير على الفن، وإنما على أن للفن أشكالا أسطورية وهو يحدد إلى درجة كبيرة محتوى التصورات الأسطورية[101]. ولعل هذا هو الذى يجعل دعاة الربط ين الدين والفن، خاصة الذين يقيسون الشاهد على الغائب، أى يستندون إلى الماضى يتكلمون عن علاقة وطيدة ين الفن والدين فى العصور البدائية، مع أن التمييز بين الشكلين المتباينين للقيم: فن (القيم الجمالية)، والدين (القيم الدينية) لم يكن مطروحا فى ذلك الوقت. لقد كانت الشعائر الدينية ترتدى

حلة عيد فني، وكان العيد الفنى المحض - كما يلاحظ "دور كايم"[١٠٢] يرتدى فى العادة حلة شبه دينية. ذلك أن الفن والدين لم يفعلا سوى استخدام صفات مشتركة فى الإنسانية، إمكانات ليست خاصة بإحدى هاتين المؤسستين ولا بالأخرى. الفن يستعير من الدين ما به يبدو فنا على نحو أعظم، وكذلك الدين فإنه لا يريد أن يعيره إلا ما يضم هذه القوة. وفى هذا يتطوع كلاهما بخداع صاحبه. فالإنسان البدائى كان لا يستطيع أن يفصل بين الرقص وحركات الحصاد. (بل إن الرقص كان بمثابة تمثيل لحصاد، أو أى عمل آخر يقوم به فى حياته اليومية). وكذلك كان الغناء ابتهالا، وكان التضرع فنا.. إلخ فقد كان المجالان يستخدم كل منهما ما هو مشترك بينهما، وذلك من أجل جذب أكبر عدد من المنضوين تحت لوائه، لضمان نجاح الشعائر أو الاحتفالات.

لقد ظهر الفن فى الحضارات الحديثة مستقلا عن الدين، وكغاية فى ذاته، وللمتعة الجمالية فحسب، وهذا لم يكن اختراعا لشىء جديد، وإنما كان تخليصا للفن من علائقه القديمة التى كانت نتيجة طبيعية للعقل الجمعى، ووحدة الوعى البدائى.

لقد كان التشابه فى بعض الأمور هو الذى جعل البعض يدمج الفن والدين معا كأنهما شىء واحد. فقد رأى "أورين أدمان" أن الأشياء الجميلة قد تدعونا فى لطف وإيناس، وقد يأمرنا الفن التراجيدى فى غطرسة مشوبة بالرعب إلى حد ما للدخول إلى عالم لا قبل لوسائل التخاطب العلمية والعملية بالوقوف على أسراره. فى مثل هذه اللحظات تتشابه قوة الفن مع قوة الدين، بل يمكن القول بأنهما يصبحان شيئا واحدا[١٠٣]. هذا إذن هو السبب، التشابه فى القوة بين الفن والتراجيديا. بل أكثر من ذلك - فى رأيه - إذ يرى أن هذا هو السبب فى "أن الكثير من الطقوس الدينية ما هى إلا معالجة فنية. ونجد أن الطقوس اليونانية القديمة قد تحولت بطريقة لا شعورية إلى دراما يونانية دينية فى طابعها وموضوعاتها"[١٠٤].

بل إن "هناك من يرى الأمر على نحو أكثر تفصيلا، إذ كان "الممثلون فى بادى الأمر هم أنفسهم من رجال الدين، وكانت الدراما ملحقة بالعبادة، عيدا دينيا، ثم قبلت اختلاط رجال الدين بالعلمانيين، وسرعان ما بقى العلمانيون وحدهم؛ وأخيرا تمايز الممثلون المحترفون عن الجمهور، وعمدت الكنيسة إلى طردهم، وعلى الرغم من ذلك انبثقت مهنتهم على هذا الوجه. أما لغة المسرح فقد كانت أولا لغة الشعائر نفسها (اللاتينية) ثم غدت خليطا من اللاتينية والفرنسية، وأخيرا أمست الفرنسية وحدها. ومن هذه الزوايا الثلاث لم يمح المعنى الدينى عن النوع الأدبى إلا تدريجيا، ولئن حكمت عليه المدينة فى نهاية المطاف؛ فإنه مدين لها بأصله" (١٠٥) هكذا إذن نشأ المسرح الفرنسي. ولم يتوقف الأمر عند نشأة الدراما، بل أيضا قيل بأن المعبد كان "بيتا" أول الأمر، بيتا متمايزا للإله والملك وللكاهن، وهم غالبا شخص واحد ثم أصبح بدوره أنموذجا للقصر، وأنموذجا لكل بناء ذى صفة جمالية. وعلى هذا فإن المعمار الدينى هو الفن الموجه الممتاز"(١٠٦) وقد تطورت الفنون المعمارية المصرية والهندية واليونانية عن طريق المعابد وتزيينها.

وقد رأى "الكسندر اليوت" أن الفن العظيم لم يكن قط مجرد "آلة فى خدمة التنظيم الدينى، غير أنه يمثل دائما انهمارا من النور الروحى، ولذا وجب على كل من جرؤ على تفسيره أن يستقصى الدين أيضا، وما وراء الدين من أسطورة. وبوسعه أن ينظر إلى الأساطير والأديان مهما تكن، كأنها حقيقة، كأنها حدث وقع ولا مرد له، فى الوعى البشرى ... وطبيعة الفن العظيم هى إيصال الحقائق الروحية، ولن يدعى أحد أن هذه الحقائق لا توجد إلا فى الكنيسة أو الكتاب المقدس. فالكتاب المقدس نفسه عمل فنى، والفن أيضا كتاب مقدس"(١٠٧). وهو بذلك يربط بين روح الفن وروح الدين، أو باطن الفن وباطن الدين، وذلك فى اتجاه نحو جعل الفن فى جوهره دينى، ولكن إذا كان الفن موجود مع الدين فى الكنائس والمعابد، وهذا واقع، فإن ذلك ليس نتيجة ترابط روحى أو ترابط فى النشأة، وإنما لأن "الدين يحتاج إلى الفن لكى يسخره لخدمته. إن الدين والكنيسة لا يستطيعان تحقيق وجودهما والتأثير على الجماهير إذا انعزلا عن الحياة. ويجب أن يستغلا

الاهتمامات الواقعية وأهداف الناس وخبرتهم فى الممارسة الحياتية. والفن هو إحدى الوسائل الرئيسية لمثل هذا الاستغلال[١٠٨].

وعلى ذلك فإن الاستشهاد بالعلاقات التى كانت قائمة بين الفن والدين عبر مؤسسات الدينية للقول بأنهما – أى الفن والدين – صنوان، وأن نشأة بعض أنواع الفنون جاءت من داخل المعبد، هو قول، يشوبه الكثير من عدم الدقة، والأحرى هو أن المؤسسة الدينية احتاجت إلى الفن كوسيلة كى تدعم بها مكانتها لدى الجمهور، لما فى الفن من إمكانات للتأثير. وما فيه من جاذبية، وقدرته على مخاطبة المشاعر. وقد تم استغلال الفن فى الأدعية التى تقال عند تقديم القرابين الدينية وذلك لتجميل الفعل الدينى، وجعله أكثر ثباتا فى أذهان العامة الذين يسهل عليهم حفظ التراتيل عن الخطب العصماء والجمل اللاهوتية المعقدة، اعتمادا على ما للتكرار من سحر فى الفكر البدائى، وهو الأمر الذى نشأت عنه الموسيقى أيضا. بل إنه يمكن القول بأن السلم الموسيقى كان يحمل معنى سحريا فى المدارس الهندية والصينية والفيثاغورية. ولئن كانت للسلم خمسة أصوات تارة، أو سبعة، ألا ينجم عن ذلك بوجه خاص عن الخصائص السحرية التى تعزوها إلى هذه الأعداد طائفة من الشعوب، التى مازالت تمتلك، نتيجة للترسب على الأقل، العقلية السابقة على المنطق الخاصة بالبدائيين – كما يرى "ليفى بريل"[١٠٩].

لقد كانت علاقة الفن والدين هى بالأساس ضمن علاقة الفن بالمجتمع ككل، "وعلاقة الظاهرة الجمالية بالظاهرة الدينية تخضع بوجه خاص لقانون تقسيم العمل التدريجى، وهو ناموس شامل ... والفن لم ينصهر فى الدين – فى المجتمعات البدائية، بل انصهر مع المجتمع ككل، أى مع الوظائف الاجتماعية كافة. ولذا انحلت هذه الوحدة الأصلية بسرعة عظمى فى التاريخ إلى تراصف بسيط بين عنصرين يتجاوران جوارا سرمديا، ولكنهما مستقلان أيضا استقلالا سرمديا على أساس قوانين تكوينهما وتطورهما الجوهرية[١١٠]. وكون كل عمل فن أصيل ذا صفة مقدسة على حد تعبير "بيرتلمى"، فليس من الضرورى أن يكون دينيا أو مسيحيا بوصفه عملا فنيا، وهو إذ يصبح هكذا، يتم هذا بسبب ظروف خارجة عن الفن[١١١].

إن إضفاء القدسية على العمل الفنى ليس إلا محاولة لتمجيده، ولكن بلغة الماضى، ذلك أنه فى العصور التى خلت كانت القداسة هى الصفة المحببة، وتنسب إلى الآلهة، والصفات المقدسة إنما يسبغها البشر على بعض الأعمال من أجل التبجيل والاحترام.

وإذا كانت الأساطير الدينية قابلة للتطور إلى حد ما، إلا أنها لا يمكن تعديلها بحيث تلائم نظرة للحياة مختلفة عنها كل الاختلاف، ولا يمكن تغيير أسسها التى قام عليها إيمان الجماهير فى الكثير من الأجيال. فنحن لا نتوقع مثلا أن يظل أى دين حيا باقيا لو قرر قساوسته فجأة أن الإله الذى كانت الجماهير تعبده ليس سوى خرافة مؤدبة نحن فى حل من تصديقها"[١١٢]. ولذا فمن الصعب على الأساطير والأديان الاعتراف بالتطور الذى حدث فى الحياة، لأن هذا معناه نهايتها جميعا. وفى بعض الحالات قد يتم الاعتراف ضمنيا مع محاولة للالتفاف حول الأسس لتكون النتيجة زرق الأسطورة أو الدين بدم جديد.

والجدير بالذكر أن الأدب أو الفن فى الحضارات القديمة – مصر على سبيل المثال – رغم سطوة رجال الدين والسلطة السياسة المندمجة فى السلطة الدينية كان لا يخلو من بدوات جنينيه ترهص للأيام المقبلة عن محاولة لانعتاق الذات من شمولية تبدو كأنها أزلية"[١١٣]. وقد كأن تأثير القيود المفروضة على الفنانين سلبيا، فقد أدى إلى تأخر الفن، وخضوعه للتقاليد الجامدة أدى إلى تحجره، مما احتاج إلى لحظات فاصلة للتطور والتغير. وقد كانت القيود لا تأتى فقط من قواعد التحريم الخطر، بل أيضا من إنشاء أنواع من الأدب والفن تحمل الصفة الدينية تقوم المؤسسات الدينية بتمويلها والترويج لها، ويدعمها أيضا دعاة التقليد والاتباع.

والجدير بالذكر أيضا أنه لا توجد "فنون أو أساليب أو أنواع دينية بذاتها بل رواسب فنية، وأساليب وأنواع قديمة، أصبحت دينية بفعل مبدأ السلطة: لكن هذه الأشكال الفنية لم تكن فى نظر معاصريها على السواء لا مقدسة ولا عادية، كانت فنا وحسب. إن الفن الحى لا يسمح إلا لنعت جمالى، دون أى نعت دينى مباشر. إن فنا ليس دينيا أبدا، بل هو يغدو دينيا"[١١٤]. وذلك لأن المسافة الزمنية الفاصلة تجعله

يغدو قيّماً، وذلك من وجهة نظر دعاة الثبات والتقاليد، ومثال ذلك الشعر التقليدى (العمودى) الذى تحول لدى التراثيين ودعاة التقليد إلى تراث لابد من الدفاع عنه، والموت من أجله، ووصف كل من يقوم بصياغة قصائده على نمط مخالف له بالإلحاد والكفر والشيوعية، والخروج على ثوابت الأمة!! وقد أطلق "العقاد" على شعراء القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة "شعراء" الشعر السايب)، أما "صالح جودت" فقد رأى أن هذا الشعر (دسيسة قرمزية)[١١٥] – أى شيوعى. كما أن التحول إلى القداسة أيضا يسرى على اللغة، فكل لغة إذا أتاحت لها الظروف أن تتبع جريان تطورها السوى – وهذا أمر نادر إلى حد كبير – هى أولا لغة حية، ثم لغة عالمة، ثم لغة ميتة، وأخيرا لغة دينية. وعلى هذا النحو تطورت (السنسكريتية) لدى الهنود، و(العبرية) لدى اليهود، واللاتينية) لدى الكاثوليك، وشأن الأدب المتصل باللغة شأن سائر الفنون أيضا، إنه يتبع نفس المصير[١١٦].

وهكذا نجد أن القول بالفن الدينى إنما يأتى من مصدرين رئيسيين: الأول هو تحول بعض الفنون والأساليب إلى فنون وأساليب تقليدية، ومع مرور الزمن تضفى عليها مسحة من القداسة، فيتجه المدافعون عنها إلى تحويلها إلى فن دينى أو إطلاق هذه الصفة عليها لحمايتها – وفى أحيان كثيرة تكون لهم من وراء ذلك مآرب مادية ومعنوية جمة. والثانى: هو ما يحدث عند سيطرة دين محدد أو مؤسسة دينية على السلطة، فتصبح بذلك سلطة زمنية، ودينية، وتستميل أحياناً الفنانين بالمال أو تخضعهم بالقوة، أو تقوم بتشويه الفنانين الحقيقيين المناوئين، وبالتالى تضمن ولاء من هم أنصاف موهوبين، وإن كان اضطرار الفنان الحقّ للخضوع لا يستمر طويلا، وغالبا ما كان يلجأ إلى التمرد الإيجابى أو السلبى، وأحيانا يحاول أن يدخل ذاته وأفكاره وإبداعاته فى الأعمال التى تتسم بالصبغة الدينية من وراء ظهر رجال الدين.

فنون العصور القديمة والوسطى

فى مصر القديمة، كان الأدب الدينى يتألف من فرائض العبادة والأناشيد الدينية، وشذرات من الأساطير، وأخيرا صلوات بالنيابة على روح الميت، ثم وصف لما تلاقيه أرواح الموتى فى العالم الآخر من حساب، وما يلحقها من عقاب أو ثواب. وتعد أنشودة الشمس – ضمن نصوص الأهرام – التى تربط بين شخصية الملك وإله الشمس. وقد كان هذا الأدب تعبيرا عن روح جماعية يفتقد إلى الفرد. وذلك لأنه أدب لا هوية فيه لشاعر أو أديب. وهو ما كان سائدا فى ذلك العصر[١١٧]. وهذا نموذج لمثل هذا الأدب يوضح إلى أى درجة كانت هوية الأديب ضائعة، وكان الأدب تعبيرا عن رؤية دينية محضة، فالمضمون الدينى ينوء بكلكله على روح الأدب.

"السلام عليكم ايها الإله العظيم، إله الحق. لقد جئتك يا إلهى خاضعا لأشهد جلالك جئتك يا إلهى متحليا بالحق متخليا عن الباطل. فلم أظلم أحدا ولم اسلك سبيل الضالين، ولم أحنث فى يمين، ولم تضلنى الشهوة فتمتد عينى لزوجة أحد من رحمى، ولم تمتد يدى لمال غيرى. لم أقل كذبا ولم أكن عاصيا، ولم أسع بالإيقاع بعبد عند سيده إننى يا إلهى، لم أُجِعْ ولم أبك أحدا، وما قتلت وما غدرت، بل ما كنت محرضا على قتل. إننى لم أسرق من المعابد خبزها، ولم أرتكب الفحشاء، ولم أدنس شيئا مقدسا ولم أغتصب مالا حراما، ولم أنتهك حرمة الأموات. إننى لم أبع قمحا بثمن فاحش، ولم أطفف الكيل – أنا طاهر .. طاهر ... طاهر، وما دمت بريئا من الإثم، فاجعلنى يا إلهى من الفائزين"[١١٨].

فى هذا النموذج نجد الاهتمام الشديد بالتفاصيل، والنص مقدم كأنه فى حضرة الإله (القاضى) الذى يطالب فى النهاية بأن يجعل المتقدم له من الفائزين، والنص لا يعنيه بالدرجة الأولى إلا الفوز بالثواب، فالدين هو الأساس، وليس الفن. "وقد أضفت الشعائر الجنائزية، المشتقة من عقيدة خلود الروح صفة خاصة على أشكال فنية بأسرها. ولذا يتعذر فهم فنون المصريين القدامى على من لا يعرف أن

كل إنسان مؤلف من خمسة عناصر: جسد ، روح، اسم، ظل، قرين"[119]. فالأديان بعباداتها السائدة، تعمل على توجيه الفن بما لا يتعارض معها، وقد كان اليهود القدامى لا يستطيعون أن "يخصوا إلههم الوحيد المجرد إلا بمعبد واحد، (في القدس) وحدها، معبد بلا صور لئلا يقعوا في الوثنية وفي انتهاك حرمة الإله. وهذا يعدل الحكم بالموت على فنهم المعمارى وفنهم التشكيلى"[120].

وقد كان الفن المصرى بمثابة طراز هندسى معمارى مجرد - كما يرى "اشبنجلر"[121] - وبقى على هذا الحال حتى لفظت النفس المصرية أنفاسها. فهو بلازخرف ملحق بالديكور ولم يسمح بأى انحراف نحو فنون التسلية والترفيه، فليس فيه تصوير زيتى يتيه تفاخرا أو تماثيل نصفية (Busts) أو موسيقى دنيوية. إنه - فى رأيه - تعبير عن نفس جريئة مقدام. وقد كان المصرى يجرؤ على كل شىء ولكنه لم يكن ليفوه بأى كلمة.

ولقد كان الباحثون يؤكدون على أن فن التصوير المصرى القديم لم يكن يُبْدى أى احتقار للعمل اليدوى، وذلك تأسيسا على أن علاقات الإنتاج فى المجتمع المصرى لم تكن فى معظمها علاقات عبودية، ويضيفون إلى ذلك أن المجتمع المصرى كان يعبر عن اليقين الثابت يأت لكل فرد مكانه المحدد وفق قواعد الطبقة والطائفة، ولكن هذه المسألة ليست مقبولة على هذا النحو، وذلك أن الفلاح فى مصر كان يعانى من السخرة والاضطهاد، وكان الفرعون يتخذ صورة الإله، وهو يملك كل شىء[122]:

"عينا فرعون تخترقان كل جسم
هو "رع" الذى ينظر بأشعته
وهو يضئ أكثر ما تضئ الشمس
ويجود بخصب لا يجود بمثله فياض
وهو يمنح الطعام لمن يبتغيه"[123]

وكان الفرعون الإله، هو سيد البلد، وهو حامى البلاد وملاذ الضعفاء، وهو الصخرة التى تصد رياح العاصفة. وكانت عبودية الفلاح وسخرته - وهى الصورة

المائلة أمام الإنسان المصرى للعمل اليدوى – تجعل كل إنسان يسعى إلى أن يفلت من السخرة والعمل اليدوى بأن يتعلم القراءة والكتابة ليكون كاتبا، موظفا ينعم بالحياة السعيدة، والترقى فى المناصب:

"ضع فى صميم قلبك العزيمة
لكى تكون كاتبً
إن ذلك سوف يجنبك
العمل الشاق من أى نوع كان
وسوف يقودك إلى الطريق
لكى تكون حاكما ذائع الصّيت
ضع فى قلبك العزيمة
لكى تكون كاتبا
فربما أمكنك ذلك
أو تدير الدنيا بأسرها"[١٢٤]

وهذا النص يبين إلى أى حد كانت الوظيفة مطلوبة ومرغوبة لأنها تخلص المصرى من العمل كفلاح عند الفرعون. هذا الفلاح الخاضع الذليل، الذى يعمل ولا يأخذ شيئاً:

أسرع يا سائق المحراث
فالأمير ينظر ... ويرقب
السماء تعمل وفق رغباتنا
ما دمنا نعمل للأمير..
أيها الثّور ادرس لنفسك
فسيكون التبن من نصيبك
أما الحبوب فستكون لسادتنا"[١٢٥]

وهكذا لا يحصل العامل اليدوى - الفلاح - على شيء، وهذا ما يفصح عنه الأدب المصرى القديم، فكيف لا يكون هذا العمل اليدوى محتقراً. وهو تراث مازال موجوداً في مصر حتى الآن.

وقد كانت آراء الكهنة المصريين شبيهة بالآراء الفيثاغورية فيما بعد، وقد نقل الفيثاغوريون عن المصريين فكرة العلاج بالموسيقى. "وقد كانت محاربة التجديد على أسس فلسفية ودينية شائعة في الغرب. فقد روى "فيثاغورس" أن كبار كهنة فرعون كانوا يحتجون بشدة على تجديدات أساطين العزف، وكان من رأيهم أن التغيير الفنى مصطنع، وأنه بالتالى خطر على الحياة الروحية والمادية للأمة"[١٢٦]. وكان المصريون يعتقدون فى قدسية ألحانهم الدينية. وقد نسبوا ألحانهم إلى الربة (إيزيس).

وفى اليونان رأى "هوميروس"[١٢٧] أن الشعراء المنشدين فى الأوديسة) أقرب البشر إلى قلوب الآلهة. فقد وهبتهم الربة الغناء، لا لكى يطربون الناس فحسب، بل لكى يسهروا على رعاية أخلاق البشر، أيضا، وهم الرسل الذين ينقلون الرغبات الإلهية إلى الإنسان. والموسيقى هى بمثابة ابتهال إلى الله. وقد وصف "هوميرس" كما روى "بلوتارك"[١٢٨] بعده بعدة قرون، "كيف أوقف الإغريق نقمة أحد الأوبئة بقوة الموسيقى وسحرها الذى بدد غضب الآلهة. وكان "دامون"[١٢٩] يرى أن الموسيقى ضرورية لا للتعليم الثقافى فحسب، بل من أجل تكوين دولة قوية. ومع أن "دامون" كان ضمن مجلس "بركليس" مما سمح له بأن يجعل للموسيقى مكانة قوية، إلا أنه خالف الروح الديمقراطية السائدة فى عصر "بركليس" وذهب إلى أن التجديد فى الأساليب والإيقاعات الموسيقية يعد نذيراً بتغير اجتماعى و حتى ثورة.. وهكذا نجده يتفق فى النهاية مع "الفيثاغوريين" فى القيمة الأخلاقية والدينية للموسيقى. وربما كان وقوفه ضد التجديد هو محاولة للوقوف ضد المجدّدين الذين غالبا يكونون من الشباب، وكان هذا حفاظًا على مركزه بجانب سلطة "بركليس".

ولكن مع أهمية الموسيقى فى المجتمع اليونانى، إلا أن ذلك لم يمنع السلطة من التدخل باسم الآلهة، أو الحفاظ على الثوابت. بل إن الفلاسفة كانوا

يرتابون في الفنانين بشكل عام. وإذا كان "أفلاطون" - على حد تعبير "أروين أدمان"[١٣٠] لم يصل إلى حد القول بأن الفنان يستفز غرائز الجسد وشهواته بقدر ما يرى أنه يشتت العقل ويصرفه إلى غير وجهاته ومقاصده، ويجعل الصورة الحسية للأشياء تستهوي الانتباه، وتستولي على اللّبّ بطريقة شائنة. كما كان يرى أن القوى التي تمارسها الموسيقى على البشر غير مأمونة، شبهتها بقوة السحر .. لقد "كان الفيلسوف القديم يرى في الموسيقى أكثر من مجرد تعبير عن المشاعر، فلم يكن يقنع بالنظر إليها على أنها وسيلة من وسائل الاتصال الفني ينقل بها الموسيقي والشاعر في العالم القديم أفكاره، وأحواله الانفعالية إلى الآخرين. إنما حاول الفيلسوف اليوناني أن يعرف إن كان أصل الموسيقى يرجع إلى (مصدر علوي) معين يعلو على أفهام البشر. وكان يؤمن بأنه قد توصل إلى معان أخلاقية في الألحان، وإلى دلالات أخلاقية في الإيقاعات. وعندما لاحظ تأثير الموسيقى في سلوك الناس، وصل إلى أن الموسيقى قد تهذّب الطبع، وقد تزيده انحطاطا. ولم يكن لديه من العتاد الذهني ما يتيح له فهم الموسيقى الفعلية ذاتها، فقد نسب إلى أصل الموسيقى وقواها خصائص صوفية"[١٣١] ولقد ردد "أرسطو" آراء أستاذه "أفلاطون" عن الموسيقى في كتابه "السياسة".

وقد كانت ظاهرة وقوف الفلاسفة ضد التجديد في الفن عامة والموسيقى بصفة خاصة -- بحجة الحفاظ على التقاليد - أو نتيجة الاعتقاد بقدسية الألحان بمثابة حجر عثرة أمام التقدم في الفنّ بصفة عامة والموسيقى بصفة خاصة. وعلى سبيل المثال شكا "أرسطو كسينوس (الذي ولد حوالي ٣٥٤ ق.م) من أن كثيراً من الأعمال الموسيقية الجديدة قد فقدت جديتها وبساطتها، وزادت الزخارف الصوتية حتى لم يعد من الممكن تمييز اللّحن الأصلي. وكان هذا الرأي - رأي أرسطو كسينوس - هذا يعود إلى مصر القديمة وآراء الإسبرطيين، وأفلاطون وأرسطو[١٣٢].

أما "فيلوديموس Plilodemus " وهو أبيقوري كان معاصراً "للوكريتيوس" فقد رأى أن الموسيقى معقولة، ولا يمكنها أن تؤثر في النفس ولا في الانفعالات، وهي لا تفوق الطبخ من حيث هي فن تعبيري"[١٣٣]. وبذلك فقد نفى وظيفتها

الأخلاقية والدينية، وانتهى "إلى أن الفلاسفة والنقاد الذين لا يمكنهم إجادة العزف أو الغناء هم وحدهم الذين يعْزون إلى الموسيقى دلالة أخلاقية. وبذلك يقعون فريسة حالات من النشوة ويشبهون الأنغام بالظواهر الطبيعية"[١٣٤].

أما في الصين فقد أكد "كونفوشيوس"[١٣٥] بصورة خاصة على العلاقة بين الفن والأخلاق، وقدرة الفن على التأثير الأخلاقي في الناس، وأن الفن يمكن أن يكون وسيلة جديدة للتربية الأخلاقية، كما لفت النظر إلى دور الفن في المعرفة. أما "الطاوية" وهي الاتجاه الثاني بعد "الكونفوشوسية" - وقد تطورت من المادية والإلحاد إلى المثالية والصوفية. وقد رأى (لاو تزى) - أول من صاغ الآراء الجمالية للطاوية القديمة - أن سطوع الألوان يعمي العين، وتعدد الأصوات يصمّ الأذن. والجميل يعد مظهرًا من مظاهر الجوهر الداخلي للعالم المادي وبدايته الإبداعية غير المنظورة (اطاو) التي تعتبر مادة جميع الأشياء. أما "مو - تسو Mo Tseu"وهو يعني المعلم "مو" ويعرف أيضًا بـ(مو - تي) ويسمى باللاتينية (ميسيوس) وهو مؤسس المدرسة (الموئية)، وهي المدرسة الثالثة بعد الكونفوشوسية والطاوية - فقد هاجم بشدة الاشتغال بالفن وخاصة الموسيقى. وقد بدا (الجميل) بالنسبة له - وهو ممثل الحرفيين الذين عاشوا في فقر - ترفًا غير ضروري وفوق المستطاع، ولم ير أية فائدة مباشرة من الفن والموسيقى والمتعة الجمالية. وقد عد الفن تسلية للمترفين. وهو لا يستطيع أن يشبع الجياع أو يبعث الدفء في جسد المرأة. ورأى أن الموسيقى تسبب الفوضى في حياة البلاد، وهي منبع لكل المصائب، وسبب لإفقار الدولة. والجمال نزوة عابرة من نزوات الأغنياء، ودليل على التفسخ والبذخ. وسبب لشقاء الشعب العامل. فمن أجل الجمال ينتزعون الناس من عملهم المفيد ويرسلونهم ليطرزوا الرسوم على ثياب الأغنياء. أما الفقراء فمحرومون من الجمال. ومن أجل احتثاث الشر الذي يجلبه على البلاد شغف علية القوم بالموسيقى والرقص طالب بتحريم الموسيقى عموما. وقد لفت خصومه نظره إلى أن الإنسان لا يستطيع إلا أن يعبر عن مشاعره، ولا يجب عليه أن يصبح كالحصان الذي يجر عربة محملة دونما راحة.

ومع أن تحريم الموسيقى خاصه لدى (مو - تسو)، والفن بشكل عام جاء نتيجة لاعتناقه أفكار الفقراء في مواجهة الأغنياء، إلا أنها كانت نتيجة اعتقاد هذا (الحرفي) المعوز بأن السلوك الطيب للأفراد وللإمبراطور يجلب البركة، أما آثامهم فقد تجلب العوز والفاقة وجميع أنواع الشرور.

وقد كان يرى في الفن عموما نوعاً من الترف ويجلب المصائب وكانت سيادة هذه الأفكار نتيجة للفقر والجهل، وهما البابان الرئيسان للتديّن الشعبي، حتى لو لم يكن واضحا موقف الإنسان من الآلهة. وهما أيضا المدخل الرئيسي للتصوف والانصراف عن الحياة.

وفي الهند كانت جداريات المعابد كتابا مفتوحا، وقد استخدمت "البراهمية" ككل الديانات الهندية - ما عدا الإسلام - وعلى نحو واسع، فن العمارة المقرون بالنحت والتصوير للتأثير على السكان. ولا يوجد في فن (البراهما) مكان لائق بالإنسان. إنه أي الإنسان - يذوب في الطائفة. و"البراهما" تعدّ الإنسان نقطة ينعكس الإله فيها، كالشمس. وتصوير شخصية فردية فنّيا كأن يعد عملا غير لائق. ومع الهندوسية تغيرت النظرة الهندية إلى الفن. إن الآلهة التي على شاكلة الإنسان يجب ألا تصور في رأي الرهبان على شاكلة الإنسان بفرديته وشخصيته المحددة، إنها يمكن أن ترسم فقط بشكل إنساني معمم ومثالي. إن هذا الرأي يتعلق بكل الشخصيات الأسطورية الكثيرة للبراهما والهندوسية. وعلى الفنان عندما يصور الإله حسب تعاليم البراهما أن يسعى لا إلى الجمال بذاته، وإنما إلى التعبير عن الأفكار الكونية حول خلق الكون. إن غاية الرسم ليس نسخ الأشكال الطبيعية بل نُبل الرمز الذي يجسده، وفي هذا معنى الصورة الفنية. وليس في صورة الآلهة التي على شكل الإنسان كمال جسماني، كما في الفن اليوناني القديم، ولكن يجب أن تبرز في تلك الصورة صفات الحياة العليا، والمثل الروحانية[١٣٦].

لقد كانت الحضارات القديمة، ومنها الهند، تضع شروطاً وضوابط للفن، وتجعل التصوير أو النحت يعكس، لا الجمال الطبيعي أو المادي، بل يبرز السمو والروحانية. لم يكن التصوير محظورا بالكامل، وكذلك النحت، وهذا عكس

الديانات السماوية (اليهودية، والمسيحية، والإسلام)، فلم يكن هناك التخوف على الدين بل كان النحت والتصوير يستخدما لخدمة الدين، وذلك وفقا لشروط محددة، وقيود تفرضها الديانة أو العقيدة بهذا الشأن.

والجدير بالذكر أن الآراء الجمالية "البراهمية" لم تستطع أن تقتل التأثير الشعبي في الفن. فقد سعى الحرفيون الموهوبون الحاذقون في العصور الوسطى إلى تصوير الواقع المحيط بهم، وحياة الطبيعة والشعب، وإدخال مشاهد الحياة اليومية الحية للناس البسطاء في التصوير. كما كانوا يبدعون في حرية أوسع عند غياب الكابوس الرهباني ورقابة الرهبان الصارمة[١٣٧].

وقد كان للفن عند "البراهما" دورا هاماً وذلك لأن تأمل الجمال يؤدى في رأيهم إلى الاتصال بالجمال المطلق. وقد كانت البراهمية كالبوذية تطلب من الفنان مطالب سامية. وعليه أن يعرف الجوهر الروحي الكامن في الشيء الذي يجسده في العالم الخارجي[١٣٨].

لقد كان الدين دائما عقبة أمام تقدّم الفن، وذلك إما عن طريق الإجراءات الصارمة كالحظر والتحريم في بعض الأديان، أو تحديد الأُطُر التي يتحرك فيها الفن في ديانات أخرى، وأزمنة أخرى. ولذا نجد كثيرا ما يحاول الفنانون التمرد، ودائما ما يحتدم الصراع، عندما يتجه الفنانون إلى الاستقلال، أو التعبير الجمالي البعيد عن الأغراض المحددة من قبل الرهبان أو رجال الدين.

والوصية التالية الواردة في التوراة في سفر الخروج تنص صراحة وبصورة عامة على ما يلي:

"لا تضع لك تمثالا منحوتًا، ولا صورة مما في السماء من فوق، وما في الأرض من تحت، وما في الأرض من تحت الأرض. لا تسجد لهن ولا تعبدهن. لأني أنا الرب إلهك، إله غيور أفتقد ذنوب الآباء في الأبناء في الجيل الثالث والرابع من مبغضي.."[١٣٩]

يوضح هذا النص موقف الديانة اليهودية من الفن، وهو موقف يشكل التحريم فيه كلا متماسكا لا مجال لأي لبس فيه. وقد كان النهي عن تصوير أو نحت

أي شيء مما هو موجود في الطبيعة في الأرض أو السماء أو البحر وثيق الصلة بالخوف من الوقوع في الوثنية. وقد كان ذلك نابعا أيضا من فكرة "أن الله وحده هو خالق الكائنات، وأن الفنان التجسيمي إنما يتجاوز في عمله حدود القدرة الإنسانية على الخلق الذي هو خاصة يجب اقتصارها على العزة الإلهية وحدها"[١٤٠].

والجدير بالذكر أن اليهود قد تجاوزوا في بعض الأحيان، ورفعوا التحريم، مثال ذلك "الشمعدان ذو الأغصان الأربعة المزدانة بمنقوشات لأوراق وأزهار اللّوز، ومن مثل هيكل سليمان وملائكة (الشيروبين) المصنوعة من خشب الزيتون، وذات الأجنحة المنتشرة، أو من مثل ما يبدو فيها من زهور ونباتات تزينية"[١٤١].ولكن ما هو أهم هو أن الديانتين المسيحية والإسلامية قد تأثرتا بر أي التوراة في التحريم، فكانت الكنيسة، أو الفقهاء يتخذون مواقف متشددة تجاه الفن، رغم عدم وجود نصوص صريحة في العهد الجديد أو القرآن.

إن "مشكلة العلاقة بين الفن والدين كانت على مدى مئات السنين وستبقى إلى مدة تاريخية طويلة موضوعاً لصراع أيديولوجي حاد. ومن الملاحظ أن ممثلي الاتجاهات الفلسفية المثالية واللاهوتية على اختلاف تياراتهم يضْفون هالة خاصة على الدور التاريخي والثقافي للدّين، مؤكدين في الوقت نفسه، أن الفن والدين مرتبطان ببعضهما ارتباطاً عضوياً كظاهرتين تحاولا تقديم تفسير موحد للعالم وللتطوير الاجتماعي والروحي. ولكنهم سرعان ما يكشفون نواياهم الحقيقية المعادية للفن وإن لم يصرحوا بذلك علناً ومباشرة"[١٤٢].

فربط الفن بالدين، وإدعاء أن هذا الارتباط بينهما كان جوهريا، وإنه لا سبيل إلى انفصال عراه، إنما يخفي وراءه عداءً حقيقياً للفن، ونكوصا عن الآراء الحديثة التي تؤكد استقلاله. إنها اتهام للفن والفنان بالقصور ، وفرض الوصاية على (المتلقي) أيضا بحجة حماية القيم !! والتقاليد أو الخوف من العودة إلى عبادة الأوثان.. وهذه آراء دينية ولا علاقة لها بالفن، مع أنها هي التي سادت ردحاً من الزمن، ومازال هناك من يحلو له ترديدها، عن جهل أو دفاعاً عن مكاسب خاصة.

وقد كانت العلاقة بين الفن والدين علاقة تخضع للظروف، وطبيعة المرحلة التاريخية، وموازين القوى في الصراع. فنجد في "رسوم مسيحى الديماس في (الإسكندرية) ، بل وفي رسوم (البيزنطيين) ظلّ تجسيد الأنهار وعرائس البحر ماثلا بفعل قوة تقاليد الفن الوثنى على الرغم من تحريمه"[١٤٣].

وفي الصراع بين التقاليد الفنية، والمطامح الدينية كثيرا ما كانت العادة الدينية تخضع، وخاصة (رغم المفارقة) في عصور الإيمان الحى السائد الذى لا يعوقه أى عائق. وحيث لا يشعر الدين بالحاجة إلى أن يزود عن ميدان لا يرتاب فيه جدياً أى إنسان. لقد اقتصر الرسامون والنحّاتون (الرومان) على مجرد نسخ حركة المباركة البيزنطية، وهذا كان يعد انتهاكا لحرمة الشعائر الرومانية، أى أنه بدعة حقيقة! بيد أن الفن قبلها بيسر أكبر من قبول تبديل رسم أصبح في نماذج الفن المقدس[١٤٤]. ولكن ذلك كان في البداية حيث أنه لم يكن قد تبلور التصور الدينى للفن. ولقد كان الفنانون – خاصة في الفترة الأولى من انتشار المسيحية – مازالوا يحتفظون بتقاليد الفن اليونانى والرومانى، ويعتزون بكونهم فنانين، ولذا كان في البداية من الصعب إخضاعهم، بل ولم يكن هناك النموذج الذى يمكن إخضاعهم على أساسه.

يقول "أندريه جيد" : "لم يكن الفن في ذلك العصر خاضعا للمسيحية، وإنما كان يخضعها لنفسه، ويستولى على جميع ما يستطيع أن يستولى عليه ... والفن المسيحى من حيث هو مسيحى، يكاد لا يوجد وربما وجد تناقض في هذا التعبير ذاته. ولكن المجتمع (إذ ينبغى الرجوع إليه) كان يطلب من الفن إن يكون مسيحيا، وسرعان ما تظاهر الفن بذلك ... والمهم أن مجتمعا كان يجثم هناك، وأنه كان يطلب شيئا"[١٤٥].

إن التناقض بين الدين والفن تناقض جوهرى، ولذا فإن الفنانين عندما أجبروا على الخضوع إلى التعاليم الكهنوتية، كانوا – في أغلب الأحيان – يتحايلون على ذلك بشتى الطرق، وكانوا يبثون أفكارهم في أعمالهم – رغم اللافتة الدينية التى تعلّقها المؤسسة الكهنوتية على هذه الأعمال.

لقد كانت النظرة السائدة للعالم فى العصور الوسطى نظرة ميتافيزيقية وهى مجرد تعديل أو تقنين للنظرة التى سادت فى نهايات العصور القديمة. كما إن القول بأن الفن قد تغير جذريا عند الانتقال من الوثنية إلى المسيحية هو قول غير صحيح، ذلك أن أنواع الفن المسيحى المتقدم شأنها شأن الفن الرومانى المتأخر، كانت ذات تعبير نفسانى لا ميتافيزيقى، أى أنها تعبيرية، وليست موحية بحقيقة عليا.. إن هذه الإشكال الفنية لم يكن من الممكن أن تظهر فى نفس الوقت الذى أعلنت فيه العقيدة ذاتها. إن الفن المسيحى المتقدم، لم يكن خلال القرنين أو القرون الثلاثة الأولى من تاريخه سوى تطوير أو حتى تفرغ للفن الرومانى المتأخر. والواقع أن التشابه بين الفن الوثنى المتأخر والفن المسيحى المتقدم يبلغ من القوة حداً ينبغى أن يقال أن التعبير الحاسم فى الأسلوب لابد قد حدث فيما بين العصرين الكلاسيكى وما بعد الكلاسيكى، لا بين العصريين الوثنى والمسيحى"[١٤٦].

إن العمل الفنى يعد عملا فنيا دينيا عندما يخضع لقواعد الطقوس. ويمكن القول بأنه مسيحى عندما يستدعى حقائق دينية مسيحية. ولكن صفته الدينية، سواء كانت مسيحية أو غير ذلك إنما تستند إلى عوامل خارجية لا جمالية. و"من هذه العوامل مثلا موضوع اللوحة فى فن التصوير، والأقوال التى تصحب النغم فى الموسيقى، واستخدام المبنى فى فن البناء. ولطالما لوحظ أن الأسلوب "الجريجورى" لا يدين بطبيعته للكنيسة إلا بفضل النص المصحوب به، وإلى طريقة خاصة فى غنائه وإلى العادة القديمة التى ربطته ربطا وثيقا بشعائر الدين المسيحى ... إن صفة الدينية أو اللادينية للعمل الفنى مندمجة فى بنائه الأساسى، بمعنى أنها ترتبط بنوعية الألوان والتناسق والطابع وكلها ترجع بدورها إلى روح الفنان"[١٤٧] وهو الأمر الذى لم يتوفر فى الأعمال، التى كانت سائدة فى ذلك العصر، إذ أن الصفة الدينية كانت لا تعتمد فى وجودها على أسس جمالية، بل على عوامل خارجية، لا تخضع للتحليل الجمالى.

إن الأعمال الفنية لم يطرأ عليها أى تغيير جوهرى يجعلها تتخذ الصبغة الدينية – على حد تعبير "أرنولد هاوزر" – إلا فى القرن الخامس الميلادى، وبعد

انحلال الإمبراطورية الغربية. فقد تطورت الروح الرومانية القديمة فأصبحت أسلوبا من التعبير العلوى Transcendental Statement، واكتمل تحرر الفن من الواقع، ووصل الرفض الكامل لكل اتجاه إلى تصوير الواقع إلى حد يذكرنا في كثير من الأحيان بالفن الهندسي في اليونان. وأصبح تكوين الصورة يخضع مرة أخرى لمبدأ في التنظيم الزخرفي لم يعد مجرد تعبير عن صفة جمالية في الإيقاع، وإنما أصبح تعبيراً عن خطة علوية معينة، وعن انسجام معين للأفلاك"[١٤٨]. وهكذا ظهر أسلوب جديد في الفن، أسلوب يعبر عن الهروب من العالم الواقعي، وموت الإنسان المادى واصبح صورة جامدة باردة. وكان كل شيء يعبر عن كلمات "القديس بولس": "إننى أحيا، ولكن لست أنا الذى أحيا، وإنما المسيح هو الذى يحيا فى..." وهكذا ألغى العالم القديم بما فيه من استمتاع بالحسّ، وزال المجد الغابر، وأصبحت روما الإمبراطورية خرابا. وأخذت الكنيسة الآن تحتفل بانتصارها، لا بروح طبقة النبلاء الرومانيين، ولكن فى ظل قوة تزعم أنها لا تنتمى إلى هذا العالم، وعلى ذلك فإن الكنيسة عندما أصبحت صاحبة السلطان المطلق فقد فرضت أسلوبا فنيا لا تكاد تربطه بأسلوب العالم القديم أية صلة - كما يرى "هاوزر"[١٤٩].

ولكن هل حقا كانت الكنيسة هى مبدعة هذا الأسلوب، حتى لو كان أسلوبا عاجزاً وفقيراً، يتسم بالبدائية، والوهم، وعدم القدرة على تصوير الأشكال الطبيعية تصويرا حقيقيا؟ ... لقد جاءت أهم الرموز المسيحية من الشرق، هذه الرموز الشعبية مثل "العذراء والطفل للدلالة على الرحمة، والمسيح لم يكن يصور على أنه صاحب الجلالة، بل على أنه واحد من الناس وهو يتعذب على الصليب"[١٥٠]. ولكن عندما أصبحت الكنيسة قوية "أصبحت تصور المسيح وحوارييه على شكل أشخاص يتميزون بالجلال والفخامة، وكأنهم رومانيون أجلاء، أو ولاة للإمبراطورية أو أعضاء بارزون فى مجلس الشيوخ الرومانى"[١٥١]. وهذا يعيدنا إلى فنْ العصور القديمة.

وقد كان التأثير اليونانى والعبرى على آباء الكنيسة وراء المعايير التى وضعت للموسيقى الدينية، وذلك على أساس انهما التيّاران اللذان تبلور عنهما فكر "القديس أوغسطين". أما الفلاسفة الرومانيين فقد احتفظوا بآراء اليونانيين فى

صورها الأصلية ولم يعدلوا الفلسفات اليونانية في الموسيقى وفقا للحاجات الدينية كما فعل آباء الكنيسة الأوائل[١٥٢].ومع إحكام سيطرة الكنيسة على الحياة العامة، زادت قبضتها إحكاماً على الفنان؛ ففي الموسيقى نجد المدرسة الرومانية في عصر القديس (جريجور) قد أثقلت الأناشيد الشعائرية واللحن التدريجي بالكلام والغناء، وخاصة بالنسبة للهاللوليات وصلوات التقدمة offertiores التي أثقلت بشطرات معقدة وبمطرزات،وبتدويرات حقيقية يفقد بها السامع معنى الكلمات، بل وصوت المقاطع جميعا. وقد رأى "شارل لالو"[١٥٣] في ذلك فنا للفن يناسب العهود المدرسية كافة، قبل أن يكون فنا للدين، ولو كره الشعائريون – على حد تعبيره. غير أننا نرى أن هذه التعقيد إنما جاء لكي يلفّ العمل الفني بالغموض، ويحوطه بنوع من السحر الذي يجذب صاحبه إلى موقف يفصله عن الواقع، وكان هذا محاولة منسجمة من الكنيسة لإضفاء القدسية على هذه الشعائر، بنفي صفة الواقعية والبشرية عنها، وإضفاء اللاعقلانية عليها.

لقد كانت هناك روابط وثيقة بين الإقطاعيين ورجال الدين في العصور الوسطى، فقد كان معظم الأساقفة ينحدرون من طبقة النبلاء المقاتلة، فهم نبلاء أولا ثم رجال دين بعد ذلك. بل إن أنظمة الأديرة التي بدأت لجماعات عمل تحتقر الملكية والثروة قد أصبحت تتكون من كبار ملاك الأراضي الذين يستخدمون آلاف العبيد والفلاحين والصناع... وقد كانت الكاتدرائيات أماكن للعبادة ومشروعات عملية مربحة معا. وقد كتب "كنجرلي بورتر"[١٥٤]: "ومن المؤكد أن لا يوجد راسمالي في القرن العشرين أو دبلوماسي في القرن السادس عشر مكر بدهاء ولعب السياسة ببراعة أفضل مما فعل رهبان كلوني". وقد أدى توفر الثروة لدى الكنيسة، بالإضافة إلى مهابة الدين، إلى السيطرة على الحياة العامة، وتسخير كل شيء من أجلها – أي من أجل الكنيسة – وكان الفن أحد الأنشطة التي كانت السيطرة عليه ذات أهمية كبيرة. فقد كان "القديس أوغسطين" [١٥٥] يؤكد على حظر الموسيقى (الوثنية) والأدب (الوثني) حظرًا تاما حتى لا يؤديان إلى إغراء المسيحيين على قراءة الشعراء الرومان أو حضور المسارح الرومانية. كما كان يوجد جانب صوفي في تقديره

للموسيقى، ذلك لأنه كان يؤمن بالمبادئ الفيثاغورية التى كانت تردّ ظاهرة الموسيقى إلى علاقات عددية خاصة، وتحاول تفسيرها من خلال هذه العلاقات. كما كان كل من "أوغسطين" و "بويتيوس" يرددون آراء "أفلوطين" و "أفلاطون" فى الموسيقى. وقد انتهى الأمر بناء على آراء "بويتيوس" إلى اتخاذ فن الموسيقى قوالب جامدة لا تخرج عنها، وقد كان ذلك ذريعة لآباء الكنيسة لاعتبار كل من يخرج على هذه القوالب خارجاً على الدين. وظل تأثير آراء "بويتيوس" على رجال الكنيسة لعدة قرون، فنجدها ماثلة فى دستور "يوحنا السادس والعشرين" (الذى شغل منصبه من سنة ١٣١٦ إلى ١٣٣٤)، فقد اقتبس رجال الكنيسة من (بويتيوس) آراءه فى دفاعهم عن الموسيقى الدينية فى الكنيسة المسيحية، وكذلك أفكاره عن دور الموسيقى فى تأثيرها على الأخلاق[١٥٦].

"وبحلول القرن السادس اكتمل انحلال نظام التعليم فى العصر القديم، وتضاءل عدد ممثلى الحضارة الكلاسيكية إلى حد كبير، وأدت هذه الحالة إلى جعل الدراسة الحرة كوسيلة للتحصّن ضد الهراطقة والمتفيقهين بلا فائدة. وهذه حقيقة لها أهمية كبرى فى أى محاولة للكشف عن الدوافع الكامنة وراء اصطلاحات "جريجورى"، الذى أسفر تحريمه للعلم الدنيوى عن غلبة الدراسات اللاهوتية وتوطيد أقدام روما فى المسائل اللاهوتية، ودام ذلك عدة قرون"[١٥٧]. وقد أمر "جريجوى"، وهو لا يزال أسقفا لمرسيليا – قبل توليه منصب البابوية بنزع وتدمير كل الصور المقدسة داخل نظام أسقفيته. وكانت تصرفاته مبنية على الاعتقاد بأن هناك فارقا بين تقديس الصورة ذاتها وبين النظر إليها على أنها رمز. وكان "جريجورى" يخشى أن يبدأ الإنسان العادى فى تقديس الرموز بدلا من الموضوع المرموز إليه. وكانت نفس هذه المشكلة تتمثل فى الموسيقى: فإذا كان الإنسان العادى الذى يؤمّ الكنيسة يفتتن بالطابع الحسّى للموسيقى الدينية إلى حد نسيان أن الموسيقى لا ترمى إلى تجميل النص المقدس فحسب، فلا بد إذن من تبسيط الموسيقى وتأكيد النص"[١٥٨].

لقد كانت بداية عملية تحطيم الصور والتماثيل، وإثقال الموسيقى بالكلمات دائما تدّعى حماية الإنسان العادى من عالم الحسّ، وتفويت فرصة العودة إلى الوثنية عليه. وقد كان هذا يعكس ضعفا جوهريًا لدى رجال الدين، أكثر من كونه مجرد حماية للبسطاء.

والجدير بالذكر أن "جريجورى" لم يقع تحت تأثير الفكر اليونانى على الإطلاق، رغم السنوات التى أمضاها فى بيزنطة كقاصد رسولى للبابا، وعاد من سفارته دون أن يتعلم حتى اللغة اليونانية"(١٥٩). وقد اتخذ "جريجورى"(١٦٠) موقف "أوغسطين" من الموسيقى، فرأى فيها مجرد عامل مساعد فى الصلاة. وحظر كل ما له صبغة وثنية ويمكن أن يكون له تأثير على المسيحيين. وهكذا امحى الفن والموسيقى من الوجود بوصفهما نشاطًا حضاريا. بل وقد عاقب أصحاب المناصب الكنسية – بعد توليه منصب البابوية – لأنهم استمعوا إلى نوازع الشرّ فى نفوسهم، ودربوا أصواتهم على أداء الجزء الموسيقى فى الصلاة. ورأى أن يقتصر دور القساوسة على غناء الإنجيل، ويغنى مساعدوهم بقية الجزء الموسيقى من الصلاة.

وإذا كان هناك من صور "جريجورى" على أنه شغوف بالفن تارة، وأنه تارة أخرى شخصية تفتقر إلى كل إحساس أو خيال فنّى. فإن احتقاره للعلوم والفنون كان من الأمور الثابتة. بل وقد ثبت ثبوتاً قاطعا – كما يرى "لانج" أن "الفقرات القليلة فى كتاباته التى نصح فيها بدراسة الفنون (Artes) قد حشرها رئيس دير يدعى "كاروديوس"، وأن "جريجورى" ذاته لم يرضى عنها، لأنها حورت مقاصده، بل وزيّفتها ومن هنا قال : لقد اكتشفت تحريف معنى كلامى بما لن يعود بأى فائدة Inveni dictorum meorum semsum valde inutilius fuisse permutatum. وهكذا تبين كيف عارض "جريجورى" المثل الحضارية التى دعا إليها كاسيودورس" وأتباعه"(١٦١).

لقد كانت الكنسية – اعتمادا على المؤثرات اللاّهوتية فى النفس – تضفى على السلطة الإقطاعية طابعًا قدسيًا. وكان الهجوم على الإقطاع بمثابة هجوم على الكنيسة وعلى الدين!! وتصبح جميع العقائد الاجتماعية والسياسية الثورية بالضرورة

هرطقات ضدّ اللاهوت ... وقد اتخذت المعارضة نظرا لظروف العصر شكل (تصوف) كهرطقة صريحة أو كتمرد مسلح[١٦٢]. وحتى تصوير المسيح وهو يطرد مقرضي النقود من المعبد له معنى مزدوج حيث أن أنظمة الكنيسة والأديرة كانت بين مقرضي النقود الكبار في ذلك الوقت[١٦٣].

وقد سعت الكنيسة إلى الإيحاء بأن الفن قادم من عالم آخر، وذلك بالإمعان في التحريفات والتشوّهات التي تخلق تأثيرا انفعاليا، على حساب الشعور بالقربى الحقيقية بين المشاهد والفن. غير أن الفنانين والصناع من سواد الشعب سعوا إلى بث حياتهم وحياة الناس العاديين في الصور، فبدا القديسان "بطرس" و"بولس" وهما يطحنان القمح في "فيزيلاي" أشبه بفلاحين. وبدأنا نرى صور أخرى للفلاحين وهم يبذرون ويحصدون ويصنعون النبيذ، ويصنعون شخصيات من الكتاب المقدس يصورونها على أنها حجاج أو كتبه أو نجارون. وبدأ تصور الملوك والملكات على أنهم بشر وليسوا آلهة ودخل حسّ التطاحنات الطبقية في الفن. وهكذا ينشأ من داخل احتياج الكنيسة للدعاية وسط الشعب صراع في البناء الفوقي لأفكار المجتمع في العصور الوسطى[١٦٤].

وفي وسط هذه الصراعات كانت تصدر في الكنيسة القرارات، وتكتب اللوائح التي تحارب الفن بشتى الطرق، وذلك لأنه رغم السيطرة التامة على الفنانين، إلا أن التوجس من خروجهم على التعاليم الدينية كان هو الهاجس الذي يقضّ مضجع رجال الدين.

لقد كانت قاعدة القديس "بنوا Benoit" – في القرن السادس – تنصّ صراحة على ما يأتي : "ينبغي ألا يملك الراهب شيئا أبدا، لا كتابا ولا ألواحا ولا ريشة. ينبغي أن ينتظر من رئيسه كل شيء. ليمارس الصناع فنهم، إن وجد بعضهم في الدير، بكل تواضع إذا أذن لهم بذلك رئيس الدير، وإذا ما اعتز أحدهم بمهارته الفنية لأنها تبدو نافعة للدير، فليحرم من هذا الفنّ، ولا يسمح له أن يعود إلى مزاولته إلا بعد إذلاله نفسه وبإذن جديد من الرئيس"[١٦٥].

ومن هذه القاعدة نستخلص إلى أى مدى كانت السطوة القوية للكنيسة سواء على الرهبان أو الفنانين، فقد حرم الراهب من كل شيء، وعليه أن ينتظر من رئيسه الإذن بالقراءة أو الكتابة أو أى فعل آخر يقوم به. أما الفنانون فهم يعاملون معاملة قاسية، إنهم كالخدم، والإذلال هو نصيبهم إذا اعتزوا بأنفسهم كمبدعين، أو كأناس تستفيد منهم الكنيسة، وهو أمر لا سبيل إلى اختياره، ولكنها كانت نشوة القوة والسلطة.

لقد كان الدين لا يسمح من وجهة نظر عقلية العصور الوسطى - بوجود فنّ للفن، كما كان من المستحيل السماح بالعلم للعلم. ولكن كان الفن يستخدم كأداة للتعليم، بصرف النظر نهائيا عن قيمته الجمالية، "وقد قال "سترابو Strabo" إن الصورة هى ما يتثقف بها الجهلاء "وظل "دوراندوس Durandus" يقول:"إن الصورة والزخرفة فى الكنيسة هى قراءات العامة وكتاباتها" وكان الرأى السائد فى العصور الوسطى المتقدمة هو أن الفن لا يعود ضروريا لو كان فى استطاعة كل شخص أن يقرأ ويتتبع سلسلة مجردة من الاستدلالات. فالفن كان ينظر إليه أصلا على أنه ترضية للجماهير الجاهلة التى يسهل تأثّرها بانطباعات الحسّ، ولم يكن يسمح له أبدا بأن يكون مجرد متعة للعين، كما عبر عنه القديس "نيلوس St. Nilus". فالطبع الإرشادى للفن هو أهم سمات الفن المسيحى"(١٦٦). ولذا كانت اللوائح والقوانين المنظمة لعلاقة الفن بالكنيسة، مجحفة فى حق الفنانين، وتعاملهم كأدوات لتوصيل فكرة أو عظة، وكان الخوف، بل الرعب، من خروج الفنانين عن الخطّ المرسوم (أو المفترض رسمه) من قبل رجال الدين، هو الهاجس الذى يقضّ مضاجعهم.

لقد كان بوسع بعض رجال الدين، أن يوقفوا حركة الفن، أو أن يدمروا فنًّا بأسره، أو يقوموا بتشويهه أو تحريفه، وقد دفع الفن والفنانون الكثير فى مواجهات غير متكافئة، تضافرتْ فيها قوى الدولة ورجال الدين، والغوغاء.

لقد كان الاتجاه المتزمت فى مواجهة الفن، يرفض "الطبيعة الجمالية للفن، لدرجة رفضه حق الفن فى البقاء والوجود، على الأقل فيما يخص أدوات الفن

وأشكاله التعبيرية والفنون التجسيمية على وجه التحديد. وقد لاحظ "هيجل" أن الفكر الفلسفي المثالي واللاهوت (وقف منذ زمن بعيد ضد الفن). وقد سبق ورود التحريم، فيما يخص تصوير وتجسيد الكائنات الحية في الكتب الموسوية (العهد القديم) وهذا يفسر خلو الفكر اليهودي من أية رسوم أيقونية أو يكاد. وقد تفسر هذه الملاحظة إلى حد معقول أحد الأسباب الهامة لغياب الفنون التشكيلية العبرانية. وبشكل أدق فقد كان العهد القديم يبدي تحفظا كبيرا حيال الفن التجسيمي. أما الأشكال الفنية المجودة فقد كانت متأثرة بالنمط الهلليني، كما يلاحظ ذلك في أثر (كنيس دورا)(١٦٧). وقد سار رجال الكنيسة على الدرب نفسه في التحريم، فظهرت حركة تحطيم الصور Icono clasm . وهي حملة كان أساسها سياسيًّا في رأي "هاوزر" - أما الهجوم على الفن ذاته فلم يكن إلا تيارًا خلفيًا ضئيل الأهمية نسبيا في مجموع الدوافع المعقدة، ولعله - في رأيه - أقل هذه الدوافع أهمية، فهناك دافع آخر لفكرة تحطيم الصور، وهو أصل يرتبط بالنفور من عبادة الأوثان ارتباطا غير مباشر. وقد كان "استريوس الأمازي Asterius of Amasia" يندد بكل تمثيل تصويري للربّ لأنّ أية صورة لا يمكنها - في رأيه - أن تتجنب تأكيد العنصر المادي المحسوس في الموضوع المصوّر. فتوجّه بتحذيره قائلا: "لا تصنعوا صورة للمسيح فكفا ما تحمّل من ذلّ التجسّد الذي خضع له بمحض اختياره من أجلنا، وما أحرانا أن نحمل معنا في روحنا الكلمة غير المتجسدة(١٦٨).

كما يرى "أرنولد هاوزر" أن الحملة التي شنّت ضد ما أدى إليه تبجيل الصور في الشرق من عبادة الأوثان، أسهمت بدور فاق بكثير جميع العوامل الأخرى. ومع ذلك فحتى هذا العامل - في رأيه - لم يكن هو السبب الحقيقي لقلق "ليون الثالث". فهو لم يكن حريصا على نقاء العقيدة، بقدر ما كان حريصا على التأثيرات التي سوف تؤدي إليها عملية الحظر هذه، وأهمها اكتساب الفئات (المثقفة) في المجتمع آنذاك إلى جانبه، ذلك لأنه كانت قد ظهرت في هذه الفئات نظرة إصلاحية بتأثير (البوليكانيين Paulicans) وارتفع صوت الاحتجاجات ضد نظام السرّ المقدس بأسره، وضد الشعائر (الوثنية)، وتنظيم طبقة الكهنوت. ومع ذلك فلم

يكن ثمة شيء يبدو له أكثر وثنية من عبادة الأصنام التى كانت أسرة "الأيزوريين Issaurians" المالكة، التى تتصف بالتزمّت الريفى كل الاتفاق مع الطبقة المثقفة[١٦٩].

فظاهرة تحطيم الصورة كانت فى أساسها موقفا سياسيا يتخذ من الدين ستاراً، وذلك أن السيطرة السياسية كانت تتطلب مغازلة بعض الفئات، ومداهنة الأخرى، والتقرب إلى الجمهور الغفير من الناس الذى لا يمكن أن يُصْغى إلى كلمات سياسية يعرف بممارسته العملية أنها غير حقيقية، لكن كان مستعداً لتأييد أى كلام يستمع إليه إذا طرحه أحد رجال الدين على أنه يمثل الدين الصحيح. بل إن التخوف من عبادة الأوثان التى كانت تمارس بالنسبة لصور القديسين كان أساسه هو التخوف من تفتيت السلطة، وليتجه الجميع إلى عبادة الرب – وقد كان تأثير طائفة "البوليكانيين" كبيراً فى هذا الشأن.

لقد كانت حركة تحطيم حركة تتوخى الحطّ من قيمة الفن، والفنانين، وإذلالهم لجعلهم أسلس قياداً، فهى لم تكن – فى ذلك الوقت "حركة تطهيرية (بيوريتانية) أو أفلاطونية أو "تولستوية" موجهة ضد الفن فى ذاته"[١٧٠].

وقد يكون النجاح العسكرى للعرب، الذين لم يعترفوا بالتماثيل أو الصور – ولهم موقف متشدد من الفن، هو الذى جذب إليه البيزنطيين الذين اعتقدوا أن هناك "ارتباطاً بين نجاح خصومهم وبين عقيدة هؤلاء الخصوم، واعتبروا أنهم يستطيعون معرفة سر هذا الخصم عن طريق السير فى خطاه والاقتداء به فحسب. وربما أراد هؤلاء أن يخففوا من نقمة الخصم باتباع أسلوبه فى الحياة. والأرجح أن أغلبهم ظنّوا أن التخلى عن الوثنية لن يضرّ على أية حال"[١٧١]. وتناسوا أن المعارك الحربية تحسمها قوة الجيوش وتنظيمها. وإن وقوعهم فى غرام الخصم هو موقف متكرر عبر التاريخ، إذ يعمل المهزوم على تقليد المنتصر، وإن كان غالباً ما يختار أمورا ثانوية، بعيدة عن أسباب الهزيمة، وذلك يكون بسبب العجز عن مواجهة الموقف الحقيقى.

إضافة إلى الأسباب السالفة الذكر، يضيف "هاوزر" دافعا آخر، يرى أنه الدافع الحاسم وراء حركة تحطيم الصور، وهو الصراع الذى كان الأباطرة يشنونه مع أنصارهم، ضد تزايد قوة حركة الرهبنة. وذلك لأن الرهبان كانوا يؤلفون مع عامة الناس جبهة مشتركة تستطيع أن تصبح مصدراً للخطر على السلطات المركزية، خاصة بعد أن أصبحت الأديرة أماكن للحج يقصدها الناس ومعهم أسئلتهم وهمومهم ومطالبهم، ويحملون لها هداياهم أيضا. وكان أعظم ما يجذب الناس إلى الأديرة هو الأيقونات التى تصنع المعجزات، إذ أن امتلاك صورة مشهورة لقدّيس، أصبح مصدراً لشهرة وثراء لا ينفد بالنسبة لأى دير. ومن الطبيعى أن الرهبان رحبوا كل الترحيب بالعادات الدينية الشعبية، كعبادة القديسين، وتقديس الآثار والصور، من أجل زيادة نفوذهم وزيادة دخلهم. وكانت الرهبنة تحول بين عدد كبير من الشبان وبين الانضمام إلى الجيش والوظائف الحكومية والزراعة، ويحرمون خزانة الدولة من دخل كبير نتيجة للهبات والعطايا التى كانوا يتلقونها باستمرار. وعلى ذلك فإن الإمبراطور بتحريمهم تقديس الصور كان يحرمهم من أقوى ما لديهم من وسائل الدعاية[١٢٢].

وهكذا استطاع أن يسلبهم الكثير من قوتهم، المادية والمعنوية. ويعوض ما فقده من مال، ويبنى الجيش. لقد كانت الحرب ذات أبعاد سياسية تتنازع على السيطرة، ومصادر القوة، وكان الفن أحد الضحايا فى معركة غير متكافئة، طرفاها الإمبراطور، ورجال الدين، ولكن رغم كل شىء، لم يفصح أحد عن الأسباب الحقيقية لئلا تنكشف الخطط، وينفض الأنصار الذين طالما ضللوا، وكانوا وقوداً لمعارك لم يكن يعنيهم فيها أى شىء.

ولما كان بناء الكنائس يقوم على عمل العبيد الذين يتعرضون لأشد أنواع القهر، وكانت منازل الفقراء تحيط بالكنسية بأعمدتها الساحقة، الأمر الذى أدى إلى نوع من السخط والسخرية ظهرتا فى داخل الكنائس نفسها، فقد كان "النحت القائم على التحكم فى الفن الكاتدرائى القوطى يتخذ شكل الكاريكاتور المباشر والخيال الجامح، وقد أستمد من الطقوس والأرباب البدائية والسحرية القديمة. وظهرا هنا

على شكل قناع مضحك أو على شكل تجسيد جدى نجد ارتباط ممتدا بالفلسفة الملحدة أو الإغريقية. وكما هو الحادث بين أرستقراطية البلاط حيث نجد ارتباط ممتداً بالآلهة والأبطال والأساطير الملحدة الإغريقية. بل نجد حتى ارتباطاً بطقوس عبادة "فينوس" وكذلك بين الشعب يسرى تيار ملحد يتعارض مع العقيدة الكنسية الرسمية يتألف من بقايا الحياة والعقائد البدائية المشاعية، وقد تحولت إلى محتوى جديد، إلى بدائية ساخرة، كوميديا تضحك بمرارة على الكنيسة نفسها وهزليات الطقوس الكنسية تمثل فى الكنائس نفسها مثل "الأبرياء المقدسون" و "عيد الأتان" الذى يصلى فيه المصلون أشبه بالحمير و "الأسقف الغلام" وعيد "الأغبياء" الذى ينتخب فيه بابا أو مطران "للأغبياء" وهناك التمثيليات التنكرية الملحدة والأغنيات الفاحشة، وألعاب النرد على المذبح. ويقول "بريداهام Bridahm" الذى تتبع علاقاتها بالنحت الكاتدرائى القائم أنها تستمد من الخلاعة الرومانية وقد "علمت بالرموز أن المكانة العالية التى تخيلها الأغنياء لا تدوم للأبد". وقد ظهر النساك ولهم وجوه مضحكة وآذان طويلة وتظهر فى النحت القوطى جوانب أكثر للحياة الواقعية عما كان فى الفن الرومانى بما فى ذلك القصّابون والصيادلة والمدرسون والصيارفة والبناءون وهم يعلمون. وفى (ريمنز) حيث يتم تصوير الخطاة والشيطان يقودهم إلى عقابهم نجد بينهم رؤساء ملكية متوجة وسيدات يرتدين الملابس الفاخرة"(١٧٣). وهكذا كانت المقاومة والاعتراض فى عقر دار الكنيسة نفسها، وبأسلوب ساخر وروح متهكمة جعلت هذا النقد يمر رغم التزمت والصرامة فى مواجهة الفن والفنانين.

لقد واجه الفنانون من الكنيسة الكثير من الاضطهاد والإذلال، وكانوا مضطرين لخوض صراع عنيف فى مواجهة رجال الدين للوصول إلى استقلالهم، الذى لم يتحقق إلا فى العصر الحديث، ولكن فى خلال ذلك كانت هناك أساليب شتى للاعتراض، لعل السخرية بالصورة التى أوضحناها كانت إحدى هذه الوسائل الممكنة والناجعة فى ذلك الحين، وخاصة عندما كانت البيروقراطية والجهل وضيق الأفق تتفشى فى هياكل هذه المؤسسة.

ولقد وقفت الكنيسة بشدة ضدّ الموسيقى البوليفونية، وذلك نتيجة الاعتقاد السائد بين كثير من القادة المسيحيين بأن هذه الموسيقى تزعزع الإيمان، وتبعث الغموض فى النص الكلامى، وتولّد الاضطراب، بدلا من أن تبثّ فى المؤمنين شعوراً بالسلام والطمأنينة أثناء أداء الشعائر الدينية"[١٧٤]. وقد عبر الفيلسوف المدرسى والأسقف "شارتر" جون أوف ساليرى John of Salisbury (حوالى ١١١٥ – ١١٨٠) عن موقفه من الموسيقى البوليفونية قائلا: "تعكر الموسيقى صفو المشاعر الدينية، فتعرض نفوس المصليين الوادعة للإغراء وهم فى حضرة الرب فى رواق الحرم المقدس، بتأثير خلاعة الصوت وإخلاله وبهرجته وتخنثه عند تصنع النغمات والجمل"[١٧٥].

وإذا كانت مثل هذه الاعتراضات لا ترتكز على أى أسس جمالية، بل إن هناك أسبابا اجتماعية وكنسية وسياسية قد حثت زعماء الكنيسة والباحثين على الوقوف ضد الموسيقى البوليفونية[١٧٦].

وقد كان اضطهاد الفنانين شائعا، مما اضطر "جريكو Greco أن يمثل أمام المحكمة فى الدعوى التى أقيمت ضده لأنه قد أطال أجنحة الملائكة فى بعض لوحاته أكثر مما تفرضه الكنيسة[١٧٧]. وكذلك أزعجت محكمة التفتيس (فيرونز Véronése) لأنه وضع أشخاصًا ثانويين يرتدون ثيابا مزركشة لامعة، ولهم حركات متسقة فى لوحة "العشاء عند ليفى Repaschez Lév" وكان المسيح يكاد لا يحتل سوى منزلة شخص ثانوى فى الوليمة، يكتنفه جنود مسلحون ثملون ومجانين[١٧٨].

ومن نظام الدومنيكان فى إيطاليا للأخوة الرهبان الواعظين، خرجت محاكم التفتيش ونمتْ، وكان قد تم تنظيم هذه الطائفة لمقاومة الهرطقة.

وفى روسيا القيصرية كانت سيطرة ورقابة الكنيسة الأرثوذكسية قد توطدت وازدادت هيمنة وقوة نحو أواسط القرن السادس عشر كما أن موقفها الرسمى من الفن اتضح جليا فى مقررات المجامع الكنسية وبخاصة مجمع (ستوجلاف) (١٥٥١م) وقد شددت الكنيسة الروسية رقابتها الصارمة على المراسلات والكتب الدينية والرسوم واللوحات، وشمل الحظر تقريبا -جميع الكتب الدنيوية والأدبية، ناهيك

عن الكتب العلمية. وقد أثرت هذه الإجراءات الصارمة تأثيراً سلبيا فـي تدهـور مستوى الإبداعات الفنية بجميع ألوانها. وفيما يخص فن الأيقونات، فإنه تراجـع إلى حد كبير بسبب رقابة الكنيسة وسيطرة المفاهيم والمقولات اللاهوتية المتزمتة"[١٧٩].

وكان الموقف المتزمت تجاه الفنانين، ومحاولة إضفاء هالة قدسية على الأعمال التى يسمح بها رجال الكنيسة الأرثوذكسية الروسية، وراء عدم الإشارة إلى أسماء الفنانين من قريب أو بعيد، وكأن القضية أعجوبة إلهية جديدة – على حد تعبير – "ميخنوفسكى"[١٨٠]. بل إن الفنون المختلفة استخدمت كأداة فعالة "لشد ملايين البسطاء نحو حضور الشعائر والتراتيل والطقوس والمواعظ. فالأضواء المشعشعة الصادرة عن الثريات والشموع والمصابيح، والهواء المشبع ببعض الأبخرة (المقدسة) كل هذه الأشياء أسهمت فى تعميق التأثير على عقول وعواطف وأحاسيس رواد الكنائس ... ففى حين يحتقر رجال الكنيسة القيم الفنية – الجمالية لكثير من الفنون الكنسية نجد أن عامة الناس يحبون ويجلّون تلك الأعمال. بل هى تشدّهم وتجذبهم نحوها ولذا فإن الكنيسة رغم بغضها للفن وموقف متزمتيها السئ منه كانت فى أحيان كثيرة مضطرة لأن تتعامل معه. وقد كانت تقسم الأيقونات إلى أيقونات أساسية وأخرى ثانوية. والجدير بالذكر، أن "صفة الأساسية لم تكن ناجمة عن مزاياها الجمالية ولا حتى الدينية، وإنما عن نوعية المواد التى تتألف منها. فهى عبارة عن مصكوكات فضية أو مطلية بالذهب، وفى أحيان كثيرة كانت مرصعة بالأحجار الثمينة"[١٨٢]. وقد مارست الكنيسة كلّ أنواع الإذلال والاضطهاد ضد الفنانين، رغم ما قدموه لها من خدمات ثمينة – وذلك لأن عداءها للفن كان أصيلاً، ولم يكن موقفها المهادن منه أحيانا إلا محاولة لكسب العامة والبسطاء عن طريق ما تضفيه الفنون على التعاليم من جمال ورونق يجذب هؤلاء البسطاء. "وها هو وزير البلاط الملكى الروسى يصرح بشأن لوحة "ن. ن. جى" (مبشر القيامة – ١٨٦٧م): إن أفكار هذا الفنان – طبقا لآراء الزعماء الروحيين ليست متطابقة تماما مع القصص الإنجيلية للأحداث، ويضيف قائلا: ولهذا فإن تعليق هذه اللوحة فى قاعات

الأكاديمية الإمبراطورية للفنون الجميلة ليس مريحاً إطلاقاً"[١٨٣].وقد كانت الكنيسة ساخطة على جميع الفنون، سواء التجسيمية منها أو غيرها.

وكما حدث في الكنيسة الكاثوليكية، فإن الديكتاتورية الروحية التي كانت تمارسها الكنيسة الأرثوذكسية لم تمنع أبداً التطور الفني. بل إن الفنانين الذين عملوا بأوامر من الإكليروس، لم يتبعوا أيضا التعاليم الحرفية، "وقد اضطر بعضهم للتحايل على تعاليم السلطات الكهنوتية، وابتداع أساليب في الرسم والنحت والهندسة لا تقع ضمن دائرة الحظر والمنع والإدانة"[١٨٤].كما أن المساومة و(حلول الوسط) تجاه الفن كانت إحدى العلامات المميزة لسيرة وسلوك (الآباء). بل وقد اشتدت في لحظات تاريخية محددة المقاومة، وقويت روح التمرد، في مواجهة تعاليم الإكليروس.

لقد كان موقف الكهنوت من الفن ينطلق من معايير محض نفعية، "فالتراتيل والموسيقى والأناشيد الشعائرية، تقوم قبل كل شيء من خلال مدى مقدرتها على جذب أكبر عدد من الناس نحو الكنيسة وما يقدمه زعماؤها لهم. وانطلاقا من هذه النظرة النفعية اتخذ المجتمع الفاتيكاني دستوراً للأدب الكنسي يركز على ضرورة تبسيط التراتيل والأناشيد والألحان الموسيقية العبادية لتشد الجموع البسيطة المتدينة"[١٨٥]. لقد كان هذا الموقف النفعي، هو الذي يبرر موقف الكنيسة من بعض الفنون. ذلك أن السائد هو أن العهدين القديم والجديد كانا يحطّان من شأن الفن والتاريخ ويستهينان بالإنسان وذاتيته[١٨٦].

وإذا كنا قد عرفنا موقف الكنيسة الكاثوليكية، وكذلك الأرثوذكسية الروسية من الفن، فبقي أن نتعرف بصفة عامة – على موقف البروتستانت.

"كان مارتن لوثر (١٤٨٣ – ١٥٤٦) في الأصل رجل علم اصبح راهبًا، ثم تحول إلى مصلح عندما ثار على الأساليب الفاسدة التي يتبعها كبار رجال الكنيسة الكاثوليكية. وقد قسم الديانة المسيحية للحضارة الغربية إلى شعبيتين في نفس اليوم الذي ثبت فيه قضاياه الخمس والتسعين الشهيرة على باب كنيسة فتنبرج wittenberg في ٣١ أكتوبر عام ١٥١٧... وأصبح "مارتن لوثر" أول وأعظم قائد

لحركة الإصلاح البروتستانتية"[١٨٧]. و"مارتن لوثر" لا يحتل مكانته بفضل تزعمه الحركة البروتستانتية، بل إن مصير الموسيقى البروتستانتية كان يعتمد عليه. وقد كتب لوثر في كتابه "مدح الموسيقى Eulogy of Music. يقول: "إن الموسيقى لتثير كل انفعالات قلب الإنسان. فلا شيء في العالم أقدر من الموسيقى على أن يجعل الحزين فرحاً، أو الفرح حزيناً، وعلى أن يكسب اليأس شجاعة، ويجعل المغرور متواضعاً، ويخفف مشاعر الحسد والكراهية"[١٨٨].وقد كان "لوثر" يعزف العود والناى ويستمتع بغناء الأناشيد الجريجورية والقداسات ...والأغاني الموزعة توزيعا كونتر بنطياً، وكان يعجب بفن البوليفونية أى إعجاب[١٨٩].

وقد كتب "مارتن لوثر"، ما يكشف عن حسن فهمه وعشقه للموسيقى، إذ يقول: "أليس رائعا وفريدا أن يستطيع أحد الناس غناء نغمة بسيطة أو سطر من سطور التنوّر (كما يقول الموسيقيون) بينما تشارك ثلاثة أو أربعة أو خمسة أصوات أخرى بالغناء، فيحلّق بهذه النغمة البسيطة إلى أسمى آفاقها، إما بالتلاعب بها أو الحوام حولها أو إحاطتها بالزخارف على نحو عجيب دليل على براعة الصنعة. وكأنها تؤدى رقصة في السماء. فيها لقاء وعناق يكشف عن علامات المحبة والإخاء، لابد إذن من أن يعبر من لا يملكون أكثر من الفهم البسيط لهذا الفن – وإن كانوا يتأثرون به – عن شديد إعجابهم به، وأن ينتهوا إلى الاعتقاد بعدم وجود شيء يفوق هذه الأغنية المحلاة بالأصوات المتعددة" – ويلعق "لانج" على هذا القول بأنه لا ترجع روعته إلى ما فيه من فهم عميق للموسيقى البوليفونية، وحسب. وإنما أيضا لاختفاء أنماط المقارنات والاستشهادات التى اعتاد معاصرو "لوثر" الرجوع إليها عند الثناء على الموسيقى[١٩٠].

وقد كان "لوثر" يقارن الموسيقى باللاهوت، فيرى أن الموسيقى واللاهوت هما وحدهما القادران على إسعاد النفوس القلقة، وبث الطمأنينة فيها، وأن الشيطان الذى هو مصدر كل شقاء وهم يهرب من الموسيقى مثلما يهرب من اللاهوت. ولهذا – فى رأيه – مارس الأنبياء فن الموسيقى كما لم يمارسوا فناً آخر، فهم لم يربطوا بين لاهوتهم وبين الهندسة أو الحساب أو الفلك وإنما ربطوه بالموسيقى، وعن

طريق الموسيقى دعوا إلى الحقيقة بالتراتيل والمزامير. وكان "لوثر يرى أن القديس "أوغسطين" كان يحس بتأنيب الضمير كلما اكتشف أنه قد وجد في الموسيقى لذة وسعادة، إذ كان يعتقد أن في مثل هذه المتعة خطيئة وإثمًا. لقد كان تقيا بمعنى الكلمة، ولكن لو كان يعيش اليوم معنا لاتفق معنا"[١٩١].

وإذا كانت الموسيقى هي القادرة على إسعاد النفوس القلقلة، وبث الطمأنينة في القلوب، وطرد الشيطان.، فإننا هنا مع "لوثر" نجد أنفسنا أمام رأى على النقيض مما جاء على لسان كثير من الرهبان ورجال الدين الذين رأوا - كما سبق أن ذكرنا - أن الموسيقى تثير الاضطراب في النفس، وتطرد الطمأنينة من القلوب.

وقد اهتم "لوثر" بالدور الأخلاقي للموسيقى، وكذلك كانت نظرته لشتى الفنون والعلوم.، وكان يعتبر الموسيقى تساعد على زيادة تقبل الشباب لتعاليم الله. كما يسود الزعم بأن ما كان ينشده "لوثر" هو زيادة لإقبال العامة على الطقوس الدينية. ومن هنا جاء إصراره على استعمال الألمانية الدارجة. ولكن أى استقصاء لكتاباته - في رأى "لانج"[١٩٢] - سيبين أن نظرته كانت أرحب من ذلك. وهكذا فبالرغم من أن الفكرة الأساسية التى وردت في خلد "لوثر" كانت إعداد موسيقاه لمن أسماهم "عامة الناس" إلا أنه حاول ترك الباب مفتوحا لكل تقدم موسيقى مستطاع - على حول تعبير "لانج".

لعل فكرة الرغبة في كسب أنصار لمذهبه الجديد كانت وراء الاهتمام بالموسيقى، وذلك أن حركته كانت تعتمد على البسطاء والعامة. وقد حرص بناءً على ذلك على تحويل الكثير من الأغاني الدنيوية إلى أغان دينية تلائم الحاجات البروتستانتية، كما عدل شعائر الصلاة الكاثوليكية، وأدخل تراتيل دينية باللغات القومية ينشدها جمهرة المصلين حتى يتيح لكل فرد منهم فرصة الاشتراك في هذه الشعائر. وإن كان "لوثر" قد كتب إلى "جورج شبالاتين George Spalation عام ١٥٢٤ في معرض حديثه عن الأناشيد والأغاني، بأنه يجب أن تكون ألفاظها بسيطة ومعانيها واضحة وقريبة من المزامير بقدر الإمكان. فإنه بعد عام من ذلك أضاف "لوثر" في كتابه "ضد الأنبياء السماويين" قوله : على الرغم من استعدادى للسماح

بترجمة النصوص اللاتينية للموسيقى الغنائية وموسيقى المجموعة إلى اللغات القومية مع الاحتفاظ بالأنغام الأصلية والإطار الموسيقى، فإنى اعتقد أن النتيجة لا تبدو مرضية أو ملائمة، فمن الواجب أن يكون النص، والعلامات والنبرات، والنغمة، وكذلك التعبير الخارجي بأكمله امتدادا أصيلا للنص الأصلي ولروحه، وإلا لكان كل شيء أشبه بالتقليد الأعمى"[١٩٣]. ولقد كان "مارتن لوثر" يقول: أنا لست من أصحاب الرأى القائل إن الكتاب المقدس وحده يكفي، وأن من الواجب رفض كل الفنون واستبعادها نهائيا، كما يقول أصحاب المذهب المخالف، وإنما أود أن تستخدم الفنون كلها، ولا سيما الموسيقى فى خدمة الإله الذى وهبنا إياها وخلقها"[١٩٤].

وقد فسر "لوثر" الآلات الموسيقية تفسيرا أسطوريا، ونسب إلى المقامات الموسيقية نوعا من الرمزية الأخلاقية، كما ربط بين الإنجيل والنغمات الموسيقية. وهكذا كان موقف "لوثر" من الموسيقى، لم يكن ممن يحرمونها هى، أو أى فن، وإنما جعل لها وظيفة جوهرية فى إطار الكنسية البروتستانتية، وكان يقول : "ينبغى أن يكون المدرس قادراً على الغناء، وإلا لما اعترفت به. كما ينبغى ألا يقبل الشباب فى سلك الوعاظ ما لم يكونوا قد مارسوا الموسيقى وتعلموها فى المدارس"[١٩٥].

ولكن مع مرور الوقت كان هناك رد فعل محافظ فى مواجهة آراء "مارتن لوثر" الفنية فى الموسيقى على يد المصلح السويسرى" أو لريخ تسفنجلى Ulrich Zwingli . الذى رغم كونه شاعراً وموسيقيا، إلا أن هذا لم يمنع روحه الدينية الصارمة من أن تتعمد ترك الأرغن فى (زيورخ) يحطّم، بينما وقف صاحب الأرغن يشاهد الموقف وهو يبكى عاجزاً. وقد ازداد "كالفن" تطرفا حين أخذ على عاتقه تقويم نظريات "لوثر" فى وظيفة الموسيقى فى الكنيسة والبيت. فقد كانا (كالفن، وتسفنجلى) يخشيان أن تحول الموسيقى أنظار المؤمنين عن هدف الدين[١٩٦].

وقد كان نتيجة لتزمت "كالفن"[١٩٧] البدائى أن استبعدتْ حتى المصاحبات البسيطة من التراتيل. لقد قام الكالفينيون بالقضاء على كل شيء يذكرهم بالتفاهة الممقوتة للموسيقى، التى وضعها اتباع البابا. واستمر الاضطهاد للموسيقى فى أنحاء ألمانيا، وسويسرا زهاء أكثر من القرن. وذلك عندما رأى "المؤمنون فى البوليفونية

الغنائية والموسيقية الأرغنية غرورا باباويا يسيء إلى روح الكنيسة المقدسة. وسوف نرى هذا الاتجاه العدائي في الكنائس المتقشفة المضجرة "للبيورتان" الإنجليز".

لقد كان "كالفن"[١٩٨] (١٥٠٩ - ١٥٦٤) يرى أن الموسيقى قد تؤدى إلى إثارة الشهوات، وإطلاق روح الانحلال، أو إلى بعث الطراوة والرخاوة في النفوس. وكان اتباعه لا يسمحون بأى موسيقى دينية في صلواتهم فيما عدا غناء جمهرة المصلّين. وقد فرض "كالفن" على الموسيقيين شروطا صارمة جعلت جهودهم تقف عند حد وضع تآلفات هارمونية بسيطة للمزامير. لقد كان يقسم الفنون إلى فنون صالحة تحمل إرادة الله على الأرض، وفنون آثمة لا تقدم إلا المتعة الحسية للإنسان. وقد حرم استخدام الأرغن لئلا تؤدى أصواته إلى صرف الأنظار عن معنى الأنشودة الدينية.

وقد بدأت مع المتطهرين[١٩٩] puritans الإنجليز حركة تسريح المجموعات الغنائية الكاثوليكية، ودمروا آلات الأغن بالكنائس، وكذلك كتب الغناء الجماعى حيثما وجدوها. وأغلقوا المسارح على اعتبار أن الموسيقى التى تعزف بها دنسه تحض على الخطيئة، واعترضوا على عزف الموسيقى وسماعها يوم الأحد. وعلى استخدام الموسيقى المعقدة في شعائر الكنيسة. وقد كان العداء "الكالفنى" للموسيقى جزءاً من رد الفعل على التبهرج الدينى للكنيسة الكاثوليكية.

لقد كان اليهود أول من جهروا بالشكوى من أن الاتجاهات الدنيوية للوثنيين اليونانيين - الوافدة من أثنيا إلى فلسطين - تمارس تأثيراً أخلاقياً فاسداً في اليهود. كذلك كان موقف آباء الكنيسة الأوائل. أما القديس "أوغسطين" الذى كان "أفلاطونيا" إلى حد كبير يدعو المسيحيين الأوائل إلى أن يحذروا الأنغام الإباحية المنبعثة عن المسرح الرومانى، وكان يرى موسيقى الشوارع رجساً من عمل الشيطان، ولقد تابع "كالفن" أفكار "أوغسطين"[٢٠٠].

وإذا كان اليهود قد وقفوا بحزم - وفقًا لما جاء في العهد القديم - ضد الفن عموماً سواء كان نحتاً أو تصويرا، أو موسيقى ... إلخ، فإن آراءهم كانت من أهم المصادر التى استقى منها البروتستانتيون أفكارهم. ولقد قال أنبياء بنى إسرائيل

لأمتهم : "إن الأغاني المدنّسة التى تدعو إلى الحب والشهوة تكفى لدمار العالم. وإن أغانى بنى إسرائيل تكفى لإنقاذه"[٢٠١].

ولقد كانت الجذور الحقيقية للفلسفة الموسيقية العبرانية، والكاثوليكية والبروتستانتية، ترجع إلى "أفلاطون". فقد احتفظ "البروتستانت" - رغم كل الثورة والتغيرات الشكلية التى حدثت - بالتراث الكاثوليكى فى الموسيقى. كما أن المسيحية الأوروبية منذ نشأتها، لم تتخلّ عن التراث العبرانى فى الفن والموسيقى رغم التقلبات، والمواقف المتباينة على مرّ العصور الوسطى، كما "أن هناك روحاً أخلاقية وجمالية واحدة تجمع بين تحذير الحاخامات اليهود من الأغانى اللاأخلاقية، وبين النصائح التى وجهها "أفلاطون" إلى حراس الدولة[٢٠٢]. بل ويمكن أن تكون - كما سبق أن ذكرنا - منحدرة من الشرق، من مصر، والصين.

وهكذا فإن ما كان يقدمه "أفلاطون" فى محاوراته، والتى كانت تحمل وجهة نظر الفيلسوف، رجل الأخلاق، والدولة، من تعليمات صارمة، تضع الفن ضمن إطار نسقه الفلسفى، الذى يقود به الدولة المثلى - هذا الذى دعى إليه "أفلاطون" - قد تحقق على أيدى كهنة العصور الوسطى هؤلاء الذين قاموا "بإدخال "أفلاطون" فى المسيحية الأولى بوصفه حجة معصوماً من الخطأ ينبغى أن تُتّخذ آراؤه فى الموسيقى معياراً للحكم فى مجال الموسيقى الدينية فضلا عن الموسيقى الدنيوية"[٢٠٣].

وهكذا كان موقف الدين لدى الطوائف المسيحية المختلفة متشدداً من الفن، فإذا كان الأرثوذكس الروس، قد اعتبروا "عشق الجمال والاستمتاع الحسّى العاطفى بالأيقونات الجميلة كإبداعات فنية جميلة لا يعتبر منافيا لجوهر الدين المسيحى وحسب، وإنما يعتبر تجديفًا وزندقةً يتوجبان التكفير واللعنة"[٢٠٤]. فإن الكاثوليكية قامت بدور كبير فى اضطهاد الفنانين وإذلالهم وعمليات تحطيم الصور والتماثيل، وكذلك فإن البروتستانتية - خاصة من كلفن ومن جاء بعده - كانت تتخذ موقفًا متزمتاً من الفن، والفنانين، وقد استقت المسيحية أفكارها من العبرانية الأشد تزمتاً وتحجراً، وأصل التحريم الصريح فى الأديان السماوية.

إن جوهر العلاقة بين الفن والدين يمكن التأكيد علـى أنـه يقـوم علـى التعارض فيما بينهما. حيث أن الفن "يجسد النظام الإنسانى الطبيعى للقيم والمعايير، فى حين أن اللاهوتيين يؤكدون أن الدين ظاهرة لا طبيعية، ولا يمكن أن تهبط إلى مستوى المعايير البشرية"[٢٠٥]. ولقد كانت جميع الطوائف تؤكد على الرؤية المتزمتة للفن، إن لم تعمل على إلغائه تماماً. وهـذا يؤكّد - بما لا يقبل الشـكّ - التبـاين الجوهرى فى منطلقات وأسس كل من الفن والدين.

إن الديانات التوحيدية رغم اهتمامها بتقديـم مجموعـة مـن التعـاليم، والتـى يحاول شراحها أن يستقوا منـها كـل شـىء فـى الحياة، ورغـم أنـها تحـاول أن توحـى بنوع من الواقعية عن طريق التدخّل فى كل أمور الإنسان، والتنظير لجميع شئون حياته، إلا أنها "تضم أيضا فى بنيتها الداخلية عناصر مستمدة من الأساطير والقصص والحكايـات الشـعبية المنتشـرة، بـل والمتعارضـة فـى أحيـان كثـيرة مـع جوهـر تعاليمـها"[٢٠٦]. وهـذا مـا يجعـل العلاقـة بـين الفـن والديـن علاقـة شـائكة نظـراً لأن النصوص الدينية تحتمل العديد من التفسيرات (حمالة أوجه)، وهذا يتوقف على من يقوم بالتأويل، أو يقدّم النصّ كما هو بالإضافة إلى ظروف تقديم هذا النصّ سواء بعد تأويله أو مـن خـلال بنيتـه السـطحية فحسـب. ولـذا كـان الموقـف مـن الفـن شـائكا، والصراع يتخلله بعض الهدوء أحياناً، ولكن العلاقة الأساسية كانت دائما تقوم على الصراع، والتعارض.

***

كانت شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام تعيش حياة بدوية غير مستقرة، تعيش فى حالات من الحرب، وندرة الموارد التى كـانت تحـول دون الاسـتقرار والرفاهيـة. ولذا فـإن الفنـون اليدويـة كـالنحت والتصوير وغيرهـا كـانت لا تجـد لهـا مستقراً فيـها، وكان الفن الذى ذاع صيته لدى عرب الجاهلية هـو فـن القـول: الشعر. وربمـا كـانت الفنون الأخرى موجـودة بشـكل محـدود فـى الجـزء الجنوبـى مـن الجزيـرة العربيـة، وكانت وثيقة الصلة بالديانات الوثنية السائدة فى تلك المنطقة.

أما إذا تكلمنا بشكل عام عن الوطن العربى، فيمكن القول بأن رسم الكائنات كان شائعا قبل الإسلام، "وكان يبتعد عن المحاكاة أو يقرب منها طبقاً للظروف المختلفة التى تكون سائدة. ولكنه لم يستهدف المحاكاة الحرفية التى نراها فى الفن الإغريقى والرومانى، ثم فى عصر النهضة فى أوروبا، لاختلاف أساسى فى الهدف والغاية الاجتماعية من الفن. بل إن الأقاليم العربية فى فترة النفوذ الإغريقى حَرِصَتْ على التخلّص من سيطرة الفن الإغريقى والابتعاد عن أساليبه فى تصوير الكائنات الحية والعناصر النباتية. ويؤكد هذا الرأى ل. برهير L. Brehier، هـ. تراسى H. Terrasse، نيلسن Nielsen، لامانس Lammans. حيث يجمعون على القول بأن الآثار فى الشرق الأدنى قبل ظهور الإسلام بحوالى ثلاثة قرون تنبئ عن ثورة على الروح الإغريقى فى الفن. وتثبت أن الأساليب الفنية التى تمخض عنها الفن الهلّلينستى فى آسيا الصغرى والشّام ومصر بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان، وعن العناية بتصوير الأجسام واحترام أصول التشريح، بل انصرفتْ إلى الموضوعات الزخرفية النباتية والهندسية. فقلّتْ صناعة التماثيل المجسمة، ورجع الفنانون فى الشرق الأدنى إلى روح الأساليب التى ازدهرت فيه على يد الأشوريين والحيثيين ويعتقد هذا الفريق من العلماء أن انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان والحيوان كان حلقة طبيعية من سلسلة الفن فى الشرق الأدنى. وأن الفن المسيحى فى هذه الأقاليم قد مهد لتلك الحركة بالبعد عن الأصول الإغريقية"[٢٠٧].

وهكذا لم تكن الجزيرة العربية، مهبط الدعوة، موئلاً للفن، بل كانت تفتقر إلى الأسس التى يقوم عليها هذا الفن. ولكن البلاد التى صارت فيما بعد إسلامية، مثل مصر، والشام، وبلاد ما بين النهرين، وغيرها كانت حضاراتها عريقة، ولها تقاليد فنّية تمتد جذورها إلى عمق التاريخ. وأنها عندما وقعت تحت تأثير السيطرة اليونانية والرومانية، كانت تتخذ موقفا "شرقيا" يتسم بتجنب الصور والتجسيم، تحت تأثير دياناتها القديمة، أو المسيحية الأرثوذكسية أو النسطوريّة المتشددة فى مواجهة الفن عموماً، ولذا كانت فنون هذه البلاد فى القرون الثلاثة السابقة على الإسلام، هى

المقدمة الطبيعية لما سوف يستجدّ من الفنون، والتى سوف تصطبغ بصبغة دينية إسلامية.

ولقد كانت الجزيرة العربية - مكة واليمن - موئلاً للمعتقدات والأساطير، وكانت ثمة ديانات موروثة تضمّنتها السير. فكانت الكعبة تمتلئ بالتصاوير وتجتمع من حولها الأصنام، "والتى كان أكثرها فيما يبدو جلبه العرب معهم فى رحلاتهم إلى خارج مكة شمالا وجنوبا. أما تلك الصور التى ازدانت بها جدران الكعبة قبل الإسلام فمما لا شك فيه أن العرب جلبوا لصنعها صناعاً من الخارج. وقد كان من بين ما عثر عليه آثار سبئية من تماثيل صغيرة وتحف برونزية، وهى وإن لم تكن من الاتقان بمكان، لكنها تدلّ ولا شك على أن سكان تلك الناحية هم أيضا ذوى تجربة وخبرة فى تلك الفنون اليدوية. كما أن ثمة تماثيل صغيرة كانت تصنع فى الإسكندرية فيما بين القرنين الثانى والسادس الميلاديين ثم حملها نفر من الروم عبر البحر الأحمر... ويحكى "الأزرقى" فى كتابه (أخبار مكة) أن سادة قريش لما هموا بإعادة بناء الكعبة استعانوا بنجار قبطى من الحبشة اسمه "باقوم" وأنهم زوقوا سقفها وجدرانها وجعلوا فى دعائمها صور الأنبياء والملائكة، وكان من بين هذه الصور صورة إبراهيم وصورة عيسى بن مريم، وأمه، وعبارة "الأزرقى" تفيد أن تلك التزاويق كانت هى الأخرى من صنع غير العرب"(٢٠٨).

لقد كانت الجزيرة العربية لا تعرف التصوير أو النحت أو غيرها من الفنون التى كانت منتشرة فى اليونان أو مصر - "ولعل بعد الجزيرة العربية عن التصوير فى جاهليتها كان له أثره فيما بعد حين أظلّها الإسلام. فكانت أميل إلى الأخذ بما تحال فيه نهائياً عن التصوير وابتعاداً عنه"(٢٠٩).

"ولم يهتم العرب بالفنون التشكيلية إلا بعد انتقال مركز الخلافة الإسلامية إلى خارج شبه الجزيرة العربية، وكان ذلك فى عهد خلفاء بنى أمية الذين تقلدوا الحكم عند انتقال الخلافة إلى دمشق"(٢١٠).

و"لم يكن للعرب فى عهد النبى فنّ خاص بهم يستحق الذكر، ولكنهم عندما فتحوا سوريا والعراق ومصر وإيران تبنّوا الفنون الرفيعة الراقية فى هذه البلاد. وتشير

المراجع التاريخية إلى أن خلفاء الدولة الأموية الذين تولوا الحكم من سنة ٦٦١ إلى ٧٤٩م جلبوا مواد البناء واستقدموا مهرة الصناع من شتى البلاد لإقامة المدن الجديدة وإنشاء القصور والمساجد. واستعانوا فى مسجد دمشق بعمال من السوريين والبيزنطيين لتجميله بالفسيفساء، فى حين أشرف على بنائه مهندس إيرانى. ورحل كثيرون من الفنانين المصريين للعمل فى تعمير بيت المقدس، ودمشق ومكة"[٢١١]. واتبع العباسيون أيضا نفس الأسلوب فى استجلاب الصناع من مختلف الأقاليم.

أما أول مسجد بنى فى المدينة فكان من الحجارة والطوب اللبن ويغطى جزء من سقفه بسعف النخيل. ويرتكز هذا السقف على عدد من جذوع النخيل. وكانت قبلته فى البداية نحو بيت المقدس، ثم تحولت بعد ذلك إلى الكعبة. وكان المسجد هو المقر الرسمى الذى يلتقى فيه الرسول بكبار الصحابة وأهل الرأى من المهاجرين والأنصار، هذا بالإضافة إلى دوره فى جمع المصلّين[٢١٢]. ولقد كانت بدائية بنائه تؤكد على عدم وجود تقاليد فى البناء لدى أهل الجزيرة من قريش أو الأنصار الذين أسلموا، تضارع أممًا أخرى فى الشرق. ولذا عندما امتدت فتوحات العرب خارج شبه الجزيرة العربية استخدم المسلمون الكنائس التى وجدوها فى سوريا كأمكنة للصلاة، كما قاموا بتحويل بعض القصور الفارسية فى إيران إلى مساجد بالرغم مما وجد بها من أشكال حيوانية[٢١٣].

ويرى "ديماند"[٢١٤] أن من أهم مصادر الفن الإسلامى – بعد انتقال الخلافة من المدينة إلى خارج شبه الجزيرة العربية فى دمشق، ثم بغداد – كان الفن البيزنطى والفن الساسانى. وقد لوحظ اقتباس التعبيرات الفنية من هذين المصدرين ووجودهما جنباً إلى جنب فى الآثار الإسلامية الأولى مثل قبّة الصخرة ببيت المقدس (٦٩١ – ٦٩١) وواجهة قصر المشتى التى ترجع إلى القرن الثامن، والصور المرسومة على قصر عمره (حوالى ٧١٢). وكانت الفنون القبطية المصرية، والمسيحية السورية مصدرًا للعديد من الموضوعات الزخرفية التى وجدت فى آثار العصر الإسلامى الأول. فالفن المسيحى المصرى (القبطى) معروف لنا من المنحوتات والمنسوجات التى ترجع إلى ما بين القرنين الثالث والسابع الميلادى.

ويتضح في مسجد قبّة الصخرة التأثر بتصميم الكنائس التي كانت سائدة في سوريا قبل دخول الإسلام إليها. فكنيسة القديس "يوحنا" الموجودة في "جرش" بالشام شيدت في عصر "قسطنطين" عبارة عن دائرة داخل مربع، كما أن كنيسة الصعود الموجودة في جبل الزيتونة في الأردن (القرن الرابع الميلادي) كان تصميمها عبارة عن مثمن داخله دائرة تحيط بصخرة كان يقف عليها المسيح عندما صعد إلى السماء. كما أن استخدام القباب كان معروفاً في بلاد الشام.

وقد كان مسجد الصخرة يعتمد على رسم دائرة داخل مثمن. وربما كان وراء اختيار هذا التصميم، رغبة "عبد الملك" في تشييد مبنى يحيط بالصخرة المقدسة ليصلح مزاراً للمسلمين يحجّون إليه ويطوفون حول الصخرة يتبركون بها بدلا من الذهاب إلى مكة ووقوعهم تحت تأثير "ابن الزبير" والي مكة الذي خرج عن طاعة الأمويين لمدة تسع سنوات[٣١٥].

وإذا كانت عملية النقل والتأثير واضحة من الفن المسيحي البيزنطي في الشام في مسجد الصخرة، وغيره، فإن الأمر لم يقف عند الحدّ، بل تم بناء "جامع دمشق" (٧٠٧ – ٧١٤م) في عهد "الوليد بن عبد الملك" فوق أساسات كنيسة القديس "يوحنا" التي أمر بهدمها. وكان المسيحيون قد شيدوا هذه الكنيسة فوق أنقاض معبد وثني كانت له أبراج مربعة أركانه. ولا يزال أحدها قائما في الركن الجنوبي الغربي حيث أبقى المسلمون عليه واستخدموه للمناداة على الصلاة[٣١٦].

وقد انتشرت عمارة القصور في العصر الأموي، والتي كانت تزْدان بالصور والرسوم، "فنجد في غرفة الخليفة في قصر (خربة) رسوماً تمثل شجرة (نارنج) مورقة يقف على جانب منها زوجان من الغزلان يرعيان العشب الأخضر، وعلى الجانب الآخر أسد ينقضّ على غزال ثالث. وتبدو زخارف الأرضية وكأنها سجادة. ولقد استطاع الفنان بمهارة توضيح الاستدارة والعمق في عناصره النباتية والحيوانية باستخدام ألوان قاتمة وفاتحة في الفسيفساء. وتزين جدران هذه الغرفة ونوافذها زخارف من الجصّ بأشكال نباتية وهندسية وأخرى (لطيور وحيوانات حقيقية وخرافية وراقصات نصف عاريات).. كما أن بوابة الحمّام يعلو مدخلها صخرة مزخرفة

بحنْيات، وفى كل حِنْية منها تمثال جارية نصف عارية، ورجل يرتدى إزاراً ... وسائل الرفاهية فى الحمامات مقتبسة من الحمامات الرومانية"(٢١٧).

يلاحظ أن قصور الخلفاء كانت تزدان بالصور والتماثيل التى كانت مأخوذة من عالم الحيوان ومن المجتمع الرعوى حيث الصيد هو أهم مصدر فيه للحياة، وذلك نظرا لأصول الخلفاء البدوية، رغم انتقالهم إلى المدن العريقة، كما أنهم كانوا يقيمون بعض القصور فى الصحراء. وكانت قصورهم لا تخضع لقواعد الحظر والتحريم. "وقد ازدهر فن التصوير الجدارى فى العصر الأموى، ووجدت نماذج منه فى قصر (عمره) الشهير و (الحير الغربى)وترجع أهمية هذه التصاوير الجدارية إلى وجود عناصر حية مما أدهش مؤرخى الفنون حين اكتشافها. حيث أن الفكرة التى كانت سائدة هى تحريم القرآن تصوير الكائنات آدمية وحيوانية. إلا أنه ثبت بالدراسة أن القرآن لم ينصّ على تحريم التصوير، وربما اقتصر المنع على الأحاديث النبوية ... والظاهر أن هذه المعتقدات بدأ صدورها من رجال الدين الذين جمعوا الحديث فى بداية القرن الثالث الهجرى"(٢١٨).

وفى العصر العباسى، وبعد انتقال الخلافة إلى بغداد فى العراق، إزداد التأثير الفارسى فى الوقت الذى قلّتْ فيه المؤثرات الهيللنستية والبيزنطية، كما ظهر التأثر بفنون الأتراك كما بدا ذلك فى مدينة سامراء. ويؤكد التأثير التركى صورة حامل الغزال الذى يرتدى زيا تركيا، وقد وجد على أوانى قصر الجوسق بمدينة سامراء. كما كان التأثير الإيرانى موجوداً فى فن الدولة (البويهية) فى الأوانى المعدنية المزدانة بالحيوانات المجنحة بروؤس آدمية، وذلك بالإضافة إلى الزخارف النباتية والكتابة الكوفية المنقوشة على فوّهة الإبريق(٢١٩). ويرجع الفضل - فى رأى ديماند(٢٢٠) - إلى الفن "الساسانى" فى خلق أسلوب جديد من الزخارف البحتة، وهى عبارة عن زخارف شبيهة بالأزهار وقائمة على الأصول الموروثة عن الفنيين الآشوراى والإخمينى.

وإذا كان الإيرانيون. قد اهتموا بشكل واضح باستخدام الصور الإنسانية فى زخارفهم، إلا أننا نلاحظ وجود صفات مميزة لهذه الصور. فلم يكن الفنان الإيرانى

يقصد بها إلا التوضيح، ولذا كانت فى أكثر الأحيان رسماً تخطيطياً وملخصاً. وليس السبب فى هذا ما نعرفه عن كراهية الإسلام للتصوير فحسب، وإنما الحق أن الإيرانيين لم يكترثوا بتلك الكراهية إلى حدّ كبير، وأنهم رسموا الصور الآدمية فى الكتب وعلى التحف ولكنهم لم يتجهوا فى رسمها اتجاه الأمم التى ورثت الفنون الكلاسيكية واتخذت جسم الإنسان غرضاً لذاته فنقلته كما هو واحترمتْ قوانين التصوير"[٢٢١].

ولقد كانت الفنون الإيرانية قبل الإسلام تذْخر بالحيوانات الخرافية المركبة، والتى تسربت إلى إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية، كالتنين .. ولذا "كان طبيعيا أن يرحب الإيرانيون بتلك الحيوانات الخرافية التى تتفق فى التركيب مع البعد عن الحقيقة الطبيعية، ذلك البعد الذى كان فى أكثر الأحيان المثل الأعلى للفنون الإسلامية عامة"[٢٢٢].

وإذا كان فنانوا العصور الوسطى المسيحية فى أوروبا، قد لقوا أحيانا تشجيعا من الكنيسة نظرا لاستخدام الكنيسة الفن كوسيلة لجذب البسطاء والعامة – فقد كان الأساقفة يرون أن الصورة هى وسيلة التخاطب مع من يجهلون القراءة والكتابة من الجمهور – فإننا نجد أن ذلك لم يكن مأخوذاً بنفس الجدية لدى المسلمين، وأن كان الملوك والحكام فى فارس قد أنفقوا الكثير على تزيين القصور، وكذلك فعل الخلفاء الأمويون والعباسيون، ولكن لم يكن للفنّ نفس الدور الذى كان يقوم به فى أوروبا. وإن كان "كروزل Creswell" – يرى مع "لامنس" أن زخرفة المساجد ترجع إلى عوامل سياسية ذلك أن الحكام إنما يحرصون على تزيين المساجد الرئيسية لكى يجذبوا إليها الأعداد الكبيرة من المسلمين فتستطيع الحكومة أن تستهويهم لسياستها بما يسمعونه من على منابر هذه المساجد من اتجاهات سياسية فيؤيدونها، ولا يحاولون الخروج على سياستها"[٢٢٣].

حقا لقد اتخذ الحكام، ويتخذون، من المساجد منبراً سياسياً يلجأون إليه – منذ الماضى البعيد إلى وقت قريب – عندما يكون هناك أمراً سياسيا يراد به جمع الجمهور الغفير من الناس، غير أن الفن لم يكن لدى المسلمين له هذه الدور الكبير

كما هو الأمر بالنسبة للأوروبيين الذى استخدموا الموسيقى والتصوير والنحت وكل الوسائل لجذب الجمهور، وذلك يرجع إلى وضع الفن بالنسبة لمهد الدعوة فى الجزيرة العربية حيث يكاد يكون مجهولا. ولذا فإن تزيين المساجد وإقامتها بالنسبة للحكام - وفقا للقواعد الصارمة التى وضعها الفقهاء - لم تكن لجذب الناس على أساس من التذوق الرفيع للفن، بل حتى يكتسب تأييد الفقهاء ورجال الدين الذين كانت تنتعش أحوالهم باهتمام الحكام بالمساجد، وبالتالى بالدين ورجاله، فكانوا - أى رجال الدين - يؤيدون الحكام ويدعون الناس لتأييدهم. فلم تكن بالمساجد الموسيقى، أو مجموعات الكورال، أو الصور والتماثيل التى تجذب الجمهور فى إطار من حب الفن والجمال.

لقد كتب "سوريو":

"طالما قيل، وعلى غير وجه الحق، إن الفن العربى قد كان فنا إدراكيا، لا يتوجه إلا إلى الفكر النظرى المحض، وليست له أية قدرة على الإثارة العاطفية. فعندما يتكلم "بلزاك" عن هذا الفن مثلا، فى كتابه "الابن الملعون" إنما يتحدث عنه وكأنه لا يخاطب الحواس ولا النفس لكنه يتوجه إلى الإدراك العقلى فقط. كذلك عندما يناقش أحد علماء الجمال الموسيقى "كومباربو" نظرية الفن التجريدى العربى Arabesque عند "هانسليك" نراه يعلن أن التقارب مستحيل فى رأيه بين الموسيقى والتجريد العربى، لأن عمليات التأليف فى هذا الأخير لا تحمل أية فائدة شعورية، وأية طاقة على الإثارة العاطفية. وبهذا يعتقد أنها تختلف اختلافا كليا عن الموسيقى"[٢٢٤].

إن هذه الآراء فى رأى "سوريو" خاطئة. فهو يتفق مع "جاييه Gayet" فى تفسيره للأشكال الهندسية، معارضا بذلك القول التقليدى عن الدوائر والخطوط المستقيمة الذى كان يراها بعيدة عن المشاعر وإثارة الأحاسيس، فالصورة المكونة من الجمع بين المربعات والمثمنات تبعث على فكرة السكون الأبدى أما تلك التى تنبثق من الأشكال ذات الزوايا التسع فإنها توقظ الإحساس بسر مبهم مضطرب - فى رأى "جاييه Gayet"[٢٢٥]. كما يرى "سوريو" "إن من واجبنا ألا نتمثل هذا الفن

الذى تعتبر الدراسات الجمالية عنه دراسات فى الهندسة، أثرا قائما على مهارة فكرية وعقلية محض، إنما كأثر يدأب فى البحث عن الحلم ويغذيه. من طينة روحية عالية، وذلك فى نوع من الفرار بعيدا عن أشكال العالم المادى، وعالم الجسد"[٢٢٦].

إنه يريد أن يقول إن هذا التجريد هو سلب لهذا العالم، عالمنا الواقعى، أو هو فرار منه، إلى روحانية تبتعد عن عالم المادة والجسد، وهو – أى التجريد – يحقق ما يصبو إليه الدين من تغلب على العالم المادى، العالم الأرضى. غير أن هذا، وإن كان يعمل على الفرار من العالم الواقعى، فإن هذا نتيجة لموقف مضاد للفن، من وجهة نظر الديانات التوحيدية عموما، والإسلام خصوصا، ولذلك كان هذا الحل، اللجوء إلى الأشكال الهندسية والأرابيسك، والهروب من التصوير والنحت للحيوانات والبشر، وذلك خضوعا لسطوة الفقهاء، وتأثير التفسير البدوى للدين، القادم من الجزيرة، مهد الدعوة، والناجم عن عدم وجود حضارة حقيقية مستقرة تستدعى وجود فن منطور. وهو أمر جعل الغزاة يصطدمون بفنون البلاد المغزوة، كما اصطدموا بالفكر، بالعادات والتقاليد السائدة فى هذه البلاد.

وقد كان أيضا من ضرورات الالتزام بعدم تصوير الأشخاص أو الحيوانات، ظهور فن الخط العربى، وقد جعله المسلمون فنا قائما بذاته، وفنا شريفا نظرا لأنه اعتمد على كتابة آيات القرآن، أو الحكمة، أو الحديث، أو تقديم موعظة موجزة فى كلمات، ولكن هذا الفن أثقل بقيود زخرفية معقدة حولت الكلمات إلى أحاجى، وجعلت المعانى غامضة.

إن الفن العربى رغم أن محاولته عدم الاصطدام بالدين جعلت الفنانين يبتكرون أنماطا جديدة ممعنة فى الخلو من كل حياة ونبض حقيقى، خشية الوقوع فى اسر التفسير المحظور. فإنه وقع فى التكرار، وقلة عدد الرسوم التزينية، بل إن الشعر نفسه. والذى يعد الفن الأساسى والقديم بالنسبة للعرب – كانت موضوعاته محدودة، وذات نطاق ضيق. إن "الحاجة إلى النقاء الروحى، وهى حاجة ترتفع إلى مقام التبتل ... قد منعت هذا الفن من بعض وسائل التعبير التى أزكاها الفن فى أوروبا، أو فى الشرق الأقصى"[٢٢٧].

لقد رأى "أوزوالد شبنجلر" فى The Decline of The West "أن الفن العربى سار بالشعور المجوسى بالعالم إلى التعبير عن نفسه بواسطة الأرضية الذهبية لفسيفسائه .... فإذا كانت الحضارة "الأبولونية" تعترف بالواقعى على أنه الحاضر فوريا فى الزمان والمكان، ولهذا رفضت مؤخرة الصورة كعنصر تصويرى، بينما الحضارة "الفاوستية" جاهدت ضد كل الحواجز الحسية لتخطو إلى اللا نهائى وسلطت مركز ثقل فكرتها التصويرية بواسطة المرئى على المسافة. أما الحضارة "المجوسية" فإنها أغلقت المنظر المرسوم بمؤخرة ذهبية للصورة، أى أنها عمدت إلى شىء ما (الذهب) إلى يقع عبر وخارج جميع ألوان الطبيعة، فالذهب ليس بلون، وهو فى حالة مقارنته باللون الأصفر العادى، فإنه يستثير انطباعا حسيا معقدا وذلك بواسطة ما يولده سطحه المتوهج من تألق معدنى مشع. فالألوان وبغض النظر عما إذا كانت مادة ملونة دمجت Incorporated فى سطح جدار مصقول (التصوير الزيتى على الحائط) أو خضابا عملت فيه الفرشاة تطبيقا، هى ألوان طبيعية. ولكن الوميض المعدنى الذى لا يوجد عمليا فى أوضاع طبيعية هو شىء ما غير أرضى. فهو يذكرنا بصورة فعالة بالرموز الأخرى لهذه الحضارة، بذكرنا بالكيمياء السحرية (الخيمى Alchemy) وبالكبالا، وبحجر الفلاسفة وبالنصوص المقدسة، بالزخرف العربى، وبالشكل الباطنى لأسطورة (ألف ليلة وليلة). فالذهب الوهاج يطرح من المنظر الكائن المادى للحياة والجسد ... إن المؤخرة الذهبية للصورة تمتلك فى أيقونة الكنيسة الغربية أهمية دوجمانية واضحة. فهى تأكيد صريح لوجود ونشاط الروح الإلهية، وهى تمثل الشكل العربى للوعى المسيحى العالمى"[٢٢٨].

إن هذا الرأى لـ "اشبنجلر"[٢٢٩] يعيد تأكيد روحية هذا الفن، وسحريته، وأنه تعبير عن قوى غامضة. وهو لا حسد له، فهو يجرد الموضوع من جسده، وقد تجسد الفنى الزخرفى فى قلعة "ما شطة Masshetta" التى بناها الغساسنة. والإسلام – فى رأيه– هو الوريث للمذهب اليعقوبى (القائل بأن للمسيح طبيعة واحدة) وللمسيحية النسطورية، ولمذاهب اليهود والفرس التى سارت بتطور هذا الطراز من الفن حتى بلغ نهايته.

ولقد أثر الفن الإسلامي بهذه الخلفية الذهبية في الفن القوطي، ولكنه تأثر بالزخارف المسيحية الشرقية المحفورة على العاج والمجوهرات، ومن أمثلة الأسلوب السوري المشهورة، الحشوات العاجية التي تزين كرسي الأسقف "ماكسيميان" في "رافنا" .. وقد ظل التأثير القبطي على الفن الإسلامي قائما سنين طويلة، وظل أثره واضحا حتى القرنين الحادي عشر والثامن عشر الميلادي، لا في المنسوجات فحسب، بل وفي غيرها من الفنون والصناعات الإسلامية"[٣٣٠].

وإذا كانت الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم بشكل واضح، ولا تضع في حسبانها البعد الثالث، أي العمق، كما هو في الفنون الإغريقية والرومانية، والغربية المعاصرة، فإنها تبحث عن العمق الوجداني، كما في (ألف ليلة وليلة). لقد كانوا - أي المسلمين - يقومون بتغطية جميع السطوح بالزخارف فزعا من الفراغ، ورغبة في إذابة مادة الجسم بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية التي تغطيها، والرغبة في إذابة مادة الجسد وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفة اتجاه تستهدفه النظرة الصوفية التي تميز فنون الشرق"[٣٣١]. لقد كان هذا الفن ولوعا بمخالفة الطبيعة، واللامحاكاة، والأشكال الحيوانية المركبة والحيوانية، وهذا يؤدي إلى الابتعاد عن الواقع، أو الفرار منه، وكان خروج التصوير الإسلامي على أصول الهيئة البشرية - في رأي "بشر فارس"[٣٣٢]- إنما تستدعيه نية مستقرة في الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلقة، كالإنسان الذي ركزه في قلب العالم فلاسفة اليونان، وأهل الفن والأدب في إيطاليا الناهضة، وأولئك الذين فخموا المنزلة البشرية، ومجدوا العرى الوضاح، في مصوراتهم ومنحوتاتهم فجاء الإنسان معهم جميعا مقياس الأشياء كلها، كما قال "بروتاغوراس".

إن هذا الفن الذي جنح إلى الصور المركبة - عند الضرورة - في محاولة لتشويه الواقع، أو إطلاق العنان للخيال، حتى ينفصل الإنسان عن واقعة، ولا يفكر فيه، كما أنه بتجريده الفن في أشكال هندسية لا نهائية، تجعل الموضوع أكثر غموضا، لكي يضفي عليه نوعا من الروحانية والمؤثرات الفوقية. إنه أيضا يحتقر

الإنسان، وحياته اليومية، ويجعله يفرّ من هذا العالم الأرضى مشبعًا بتوق إلى عالم آخر .. إنه نفس الأسلوب الذى تتبعه كل الأديان فى مواجهة الفن والفنان. وفى نفس الوقت نلاحظ تدمير الإحساس بالجسد، وبالثقل، وذلك عن طريق تذويب ذلك فى كثرة من التفاصيل الزخرفية، أو اللّجوء إلى حيل سحرية أو شبه سحرية كالخلفية الذهبية، أو الألوان ذات البريق المعدنى، الألوان غير الطبيعية، كى تجعلنا لا نحسّ بوجودها الحقيقى.

والجدير بالذكر أن كل هذه التحويرات، ومحاولة الهروب من الواقع بشتّى الصور، تؤكد أن العقل الذى يفكر هنا، هو عقل مأسور، أسرته روح مجوسية، وطاردته لعنة الجحيم إذا هو أخلّ بتعاليم الكهنة ورجال الدين الذين يدافعون باستماتة عن مواقع تاريخية لهم، يرفضون أن يتنازلوا عنها، رغم كل التغيرات والتبدلات فى المجتمعات.

ويعدّ موضوع تحريم التصوير والنحت من الموضوعات الشائكة عند دراسة الفن الإسلامى، وذلك لأن الآراء فيه تتضارب، والأفكار تتصارع وكلها تحاول أن تأتى بسند من النصوص مع – أو ضد – هذا الرأى أو ذاك، بالإضافة مشكلة ما يمكن أن نسميه (النظر الخلفى). ذلك الذى يحاول أن يؤيد رأيه بموقف أو رأى كان سائداً فى عصر بداية الدعوة الإسلامية، أو من أفعال وأحاديث النبىّ، وذلك مع تناسى أن القيم سواء كانت جمالية أو دينية، أو اجتماعية ...الخ إنما هى نسبية وترتبط بالواقع المحيط، والشروط الاقتصادية والاجتماعية، ودرجة الوعى التى هى وثيقة الصلة بتلك الشروط أيضا ...إلخ. ومن هنا فإننا نرى أن القضية مغلوطة، وأساسها واضح الفساد. وإن كنا سوف نحاول أن نشير إلى بعض الآراء والاجتهادات فى هذا الشأن، فإننا لا نعنى بذلك محاولة الاجتهاد أو التأويل، بل لنعرض الموضوع كاملاً، ثم نحاول تفنيده.

"على الرغم من أن القرآن لم يردْ فيه نصّ صريح يمنع ممارسة تصوير الكائنات الحية، فإن بعض الأحاديث النبوية جاءت بأن تصوير الكائنات الحية حرام

شديد التحريم"[٢٣٣]. وقد جاءت الآية كالآتي:"يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون". وفي هذا يتضح أن المطلوب هو اجتناب ممارسة الطقوس الوثنية التي اتخذت لعبادتها أنصاباً من حجر، وهو أقل شمولاً مما جاء في التوراة في الوصية التي جاءت في سفر الخروج – والتي ذكرناها من قبل – كما جاء أيضاً القول: "ملعون الإنسان الذي يصنع تمثالاً منحوتاً أو مسبوكاً لدى الرب عمل يد نحات ويصنعه في الخفاء"[٢٣٤]. وقد رأى البعض – رغم ذلك – أن اليهودية لم تحرم صناعة التماثيل، بل حرمت عبادتها شأنها في ذلك شأن الإسلام، "مستدلين على ذلك برسم سيدنا (موسى) للكاروبيم (الملاك) في قبة الشهادة، وقيامه بصنع حية من نحاس في البرية، وبأن (سليمان) أمر بصنع تماثيل وأسود لتزين المعبد وهو ما أكده القرآن في الآية: "يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات، اعملوا آل داود شكراً، وقليل من عبادي الشكور". وتفيد هذه الآية أن كلا من (موسى) و (سليمان) قد سمحا بصناعة التماثيل، ولا يُعقل أن يرتكب هؤلاء الأنبياء إثما"[٢٣٥].

وقد كان التصوير الإسلامي – كما يرى "توماس أرنولد" – وغيره من كبار المؤرخين، يقف عند تصوير القصص الديني المتّصل بشخصيات مقدسة كمحمد وعيسى وإبراهيم. ولكن هذا كان بمثابة أحد الجوانب فحسب، ذلك أن التصوير الديني في الإسلام كان إلى جانب ذلك يهتمّ بالمواعظ والعبر كما جاء في كتب الصوفية، وكذلك التخويف من النار وإلقاء الخشية، والترغيب في الجنة وحفز النفوس على الطاعة[٢٣٦].

والجدير بالذكر أن الصور التي تبدو فيها ملامح النبي غاية في الندرة، وترجع إلى فترة مبكرة من التاريخ الإسلامي، مثال ذلك الصورة الواردة "بمجامع التواريخ" في مستهل القرن الرابع عشر. وابتداءً من أواخر القرن الرابع عشر أو ربما قبل ذلك بقليل تميزت صور الرسول بهالة من النور وكأنها نورانية شبيهة بالهالة الممثلة في صور "بوذا" وتماثيله مثل صورة مخطوطة معراج نامة. ومنذ أواخر القرن

السادس عشر جرى العرف على رسم خمار فوق وجه النبى ينسدل على الجبهة حتى الذقن لحجب ملامحه توقيراً لشخصه، وربما إرضاءً لأصحاب الرأى المتشدد مثل لوحة الرسول و "أبى بكر" و "على" من مخطوطة سير النبى، ومثل منمنمة أسرار الرسول بمخطوطه "يوسف وزليخا" للشاعر "جامى" وبمخطوطة "خمسة" للشاعر "نظامى" ويبدو فيها الرسول فوق ظهر البراق والسماء صافية فى زرقة أخّاذة، وقد غشتها رقائق السحب الذهبية، واحتشد الملائكة من حول الرسول بين مقدم هدايا، وبين نائر فى طريقه بين يديه أحجار الجنة، وبين حامل إليه البردة الخضراء رمز النبوة. وبين حاملى المباخر تعطر الجو بين يديه. ويبدو جبريل وهو يحثّ الخطى وعليه دلائل الابتهاج بمقدم الرسول(٣٧).

ومما سبق يتضح أن الموقف من التصوير لم يكن واحدًا على مر العصور الإسلامية، وكان التغير فى الموقف من التصوير النبى وأصحابه دليلا على ذلك ويبدو أن ذلك كان محكوماً -بالظروف السياسية، ومواقف الخلفاء، وقوة وضعف الدولة، وعلاقتها بالفقهاء ورجال الدين، ولم يكن محكوماً بنصوص قرآنية. كما أنه كان يتأثر بظروف البلاد التى دخلت إلى الإسلام، ومستوى تحضّرها، وتاريخية علاقتها بالفن عموماً والتصوير على وجه الخصوص. - فقد كانت الجزيرة العربية هى الأكثر تشدّدا نظرًا لعدم وجود _ أو ندرة - تراثها فى الفن، بينما يختلف ذلك لو أننا ذهبنا إلى إيران أو الشام أو مصر..

أما بالنسبة للشعر، فقد جاء موقف القرآن منه بوضوح، فى مواضع كثيرة، فقد نفى عن الرسول صفة الشاعر عندما نعته القريشيون بهذا النعت: "ويقولون أئنا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون، بل جاء بالحق وصدق المرسلين" وكذلك: "أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون". وكان الرد القرآنى ينفى عنه صفة الشعر كما جاء فى الآية: "فلا أقسم بما تبصرون ومالا تبصرون، إنه لقول رسول كريم، وما هو بقول شاعر، قليلا ما تؤمنون". أما الموقف الصريح من الشعر نفسه فقد جاء فى الآية: "والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون، إلا الذين آمنوا

وعملوا الصالحات، وذكروا الله كثيرا، وانتصروا من بعدما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون".

الموقف من الشعر هنا واضح وصريح فيه ذم للشعراء، فهم فى كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون، وأفضل الشعر كما قالت العرب أكذبه وبالتالى فالشعراء كذابون، ولا يمكن إخضاعهم، وترويضهم بسهولة فهم فى كل واد يهيمون. وهذا الرأى فى الشعر يلتقى فى كثير من أهدافه مع رأى "أفلاطون" فى الشعر والشعراء فى محاورتى "الجمهورية" و "القوانين". ولكن إذا امتثل الشعراء للدين، وخضعوا لتعاليمه، وكانوا لا يتبعون شياطينهم أو شطحات إبداعاتهم، بل يتبعون التعاليم الدينية، فإنهم يكونون ضمن البشر الصالحين، والمَرْضِى عنْهم من الدين. فإذا كان الشعر تابعاً للدين، والشاعر خادماً لرجل الدين، فإن هذا يكون متطابقاً مع النصّ، أما غير ذلك، فإن اللعنة سوف تكون نصيبه الذى يستحقّه.

وقال الرسول:"إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحقّ منه فلا خير فيه"[٣٢٨] وقد حرص الرسول على توجيه الشعراء وجهة إسلامية عن طريق تقديم النّصح إليهم بجعل ألفاظهم وأساليبهم وأغراضهم تنسجم مع الإسلام.

وقد كان لشعر اليهود، والقريشيين فى مكة "أثرًا كبيرًا فى نفس الرسول ونفوس المسلمين وفى تعويق الدعوة والتنفير منها، لما كان من ذيوع وانتشار بين القبائل العربية، ولم تكن معظم القبائل خارج المدينة تسمع شيئا عن الإسلام، أو تعرف عنه شيئاً إلا عن طريق ما يصل إليهم من الشعر ... والشعر القريشى كان يفسد على المسلمين عملهم ودعوتهم لأنه صادر عن مكة، وهى مركز العرب الدينى والتجارى والثقافى، وعن قوم النبى، والمفروض أنهم أعرف به وبدعوته من القبائل الأخرى"[٣٢٩].

وقد استخدم النبى الشعر سلاحاً فى مواجهة قريش. فطلب من الشعراء المسلمين آنذاك أن يردوا على "عمرو بن العاص" الذى هجا النبى - والذى دعا

عليه الرسول باللعنة بسبب هذا الهجاء. وكذلك نهى الرسول عن رواية بعض الأشعار منها قصيدة "أمية ابن الصلت" التى يرثى فيها من مات من قريش فى بدر، وقصيدة "الأعشى" فى هجاء "علقمة بن علاثة"، ومدح "عامر بن طفيل". كما أهدر الرسول دم الشعراء الذين هجوه وحاربوا الدعوة بالشعر. وقد قتل من هؤلاء الشعراء أو اغتيل: "أبو عفك" أحد "بنى عمرو بن عوف"، و"عبد الله بن خطل القريشى الأدرمى"، و"مقيس بن صبابة الكنانى" وكذلك "أبو عزة الجمحى" الشاعر الذى أسر فى (أحد) وقتل لهجائه النبى. وكذلك "كعب بن الأشرف". و"أبو رافع سلام بن أبى الحقيق" شاعر يهودى كان فيمن حزب الأحزاب على الرسول، فاستأذن الأنصار الرسول فى قتله وهو بخيبر، فأذن لهم - فخرج خمسة نفر منهم فقتلوه وهو فى داره"[٢٤٠]. وكذلك كانت "عصماء بنت مروان" "شاعرة ولما قتل "أبو عفك" نافقت وقالت أشعاراً تعيب الإسلام وأهله، ومن تلك الأشعار قولها:

باست بنى مالك والنبيت	وعوفٍ وباست بنى الخزرج
أطعمتم أتاوىّ من غيركم	فلا من مراد من مذحج
ترجونه بعد قتل الرؤوس	كما يرتجى مرق المنضج
ألا انف يبتغى غرة	فيقطع من أمل المرتجى

فقال الرسول حين بلغه ذلك، آلا آخذ لى من "ابنة مروان"؟ فسمع ذلك من قول الرسول "عمير بن عدى الخطمى" فلما أمسى من تلك الليلة سرى عليها فى بيتها فقتلها، ثم أصبح مع رسول الله، فقال: إنى قتلتها، فقال له الرسول:نصرت الله ورسوله يا عمير"[٢٤١].

وهكذا كان موقف النبى من الشعراء الممالئين للدعوة، والهاجين له، وفى الأمثلة السابقة- وهى بعض النماذج التى أشرنا إليها من ضمن المواقف الحادة التى انتهت بالقتل- يتّضح أن الدعوة فى بدايتها- وسوف يتخذ المسلمون هذه المواقف كمواقف نموذجيّة- كانت شديدة الشراسة فى مواجهة من يخالفها، فلم يكن الموقف البدوى يقنع-كما حدث فى بعض الأحيان- بالمجادلة، والردّ على

الخصم بنفس الأسلوب، والطريقة ، الشعر -هنا- وإنما كانت تصفية الأعداء قتلا وغيلة هي الطريقة التي كانت سائدة. ومن هنا فإن استخدام الشعر في المعركة من قبيل بعض الشعراء مثل " جسان بن ثابت" -على سبيل المثال- وآخرين، لم يكن هو النموذج، وإنما كان التخلص من الشاعر هو الأكثر انتشاراً. وقد قيدّ الإسلام أغراض الشعر في موضوعات محدودة، كما توقف عن الشعر الكثيرون بعد الإسلام، ولكن عندما غزا العرب البلاد المجاورة، واتّسع نطاق الإمبراطورية الإسلامية، أضيفت بعض الأغراض، وأن كان الفقهاء قد وقفوا بالمرصاد للتجديد، ولأى انفلات من عقال الدين- أو بمعنى أدق رؤيتهم للدين التي كانت تعتمد كثيرًا على الظروف التاريخية، والاجتماعية، وطبيعة البلدان الخاضعة للإسلام في ذلك الوقت. ولم يكن حال الشعراء أفضل، فقد قتل "بشار" في العصر العباسي، واضطر "أبو العتاهية" إلى شعر الزهد كنوع من التقية.

ولكن رغم المواجهة العنيفة مع الشعراء في بداية الدعوة، ورغم التشدد حتى بعد ذلك من الفقهاء، إلا أن الشعراء كأن شأنهم أيضا شأن غيرهم من الفنانين استطاعوا أن يقدّموا أحيانا أعمالا لا يرضى عنها رجال الدين، وذلك في الأوقات التي كانوا- أي رجال الدين- أقل سيطرة، وأبعد عن رجال السلطة، خاصة مع اتّساع الدولة الإسلامية وترامي أطرافها.

لقد وقف النبيّ بعنف في مواجهة الشعراء المناوئين له، وذلك لأن الشعر كان له التأثير الكبير على سكان الجزيرة العربية، وقد اتخذ هذا الموقف كنموذج يحتذى. أما بالنسبة للفنون الأخرى، فإذا كان القرآن لم يأت بنص صريح في التحريم لكل تصوير أو نحت، إلا إذا كان مما يتخذونه إلهًا أو شريكا لله (وثنا أو صنما)، فذلك لأنه لم يكن في الجاهلية ما يمكن أن يسمى فنا حقيقيا- تصويرا أو نحتا- كما كان في البلدان المتحضرة الأخرى. لكن الأحاديث جاءت بمواقف قاطعة وحادة في هذا الشأن منها أقول الرسول:"أن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصوّرون"، ومنها "لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب ولا تصاوير"، "إن الذين يصنعون

هذه الصور يعذبون يوم القيامة. يقال لهم أحيوا ما خلقتم" وإن كـان هنـاك من يرى أن بعض الأحـاديث ليس صحيحـا، إلا أن هـذا لا يمنـع أن الموقـف مـن النحـت والتصوير يعد موقفًا متشددًا. ولم يستخدم المسلمون من أنواع الفن التشكيلى بشـكل واسع فى المساجد (سوى الفن الزخرفـى)، فلـم تكـن هنـاك صـور أو تماثيل، لجذب الجمهور، فقد كان الشعر هو ديوان العرب، وهـو الفن الأهـم بالنسبة لهم، ولـذا فإن استخدامه فـى الدعـوة- الشعر الدينى- كـان واضحـا كمـا أن الموقـف من الشعراء المناوئين كان حاداً وقاطعاً.

ويروى أن "عائشة" زوج النبى وضعتْ فى بيتـها ستراً عليه تصاوير فقـال لها الرسول: أميطى عنى فإنه لا تزال تصاويره تعـرض لى فـى صلاتـى. وتقـول عائشـة إن الرسول قد نزع الستر، فقطعته وسادتين كـان يرتفق عليـها... كمـا يحكـى عـن عائشـة أيضا أنها حين زفت إلى الرسول حملت معها دمى كانت تلعب بها، ولقد سألها عنها الرسول فأجابته بأنها خيول سليمان فسكت الرسول ولم يعد لسؤالها مرة أخرى(٢٤٢).

والجدير بالذكر هنـا أن موقف النبـى مـن عائشـة وأفعالهـا كـان لـه وضـع خـاص،فقـد كـانت "عائشة" صغيرة عنـد زواجـها، ولهـذا فـهى جـاءت بـالدمى (لعـب الأطفال معها) ولم تكـن فـى ذلـك الوقـت قـد نضجـت بعـد. وكـذلـك إحضارهـا الستر وإبقاء الرسول عليه فى صورة وسادتين. كان كل ذلك لأن لعائشة مكانـة خاصـة عنـد النبـى أولاً، ولصغر سـنها ثانيـاً، ثم كـون الصـور الموجـودة علـى الستر تعرض لـه فـى صلاتـه، فـهذا يعنـى موقفـه الكـاره للتصوير أساسـاً. وهـذا يأخذنـا إلى أسـاس موقـف الفقهاء ورجـال الديـن عمومـاً، والمستند إلى هـذا الموقـف، وهـو أن التخـوف مـن التصوير والنحت يرجع إلى الخشية من عودة المسلمين إلى عبادتها كمـا كـان الأمر فى السابق. إن هذا يدل على إما أن الإيمان لم يكن قوياً، أو من أن هذا كان ذريعة للرؤية البدوية التى لم تتحضر بعد، ولم تعـرف الفنـون الحقيقيـة فـى مواجهـة البلـدان المتحضرة التى خضعت للدعوة.

وقد رأى "البعض أن السر النفسي في تحريم التصوير مردّه إلى أن الصورة جزء من المصوَّر، لا تنقص عنه غير الروح، وأنها وسيلة لإلحاق الأذى بصاحبها كما كان يفعل الكهنة والسحرة من زمن بعيد. ويذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن هذا كان من معتقدات الجنس السامي، لهذا كان من رأى الفقهاء تشويه الصور بكسر أو نحوه حتى لا تبدو ممثلة لصاحبها تمثيلاً حقا"(٢٤٣) وهذا يعتمد على الأساطير البدائية والعقائد السحرية التي كانت سائدة في العصور القديمة والتي لم تتخلص منها العصور الوسطى، لما في الأديان من أساطير وقصص وحكايات شعبية - كما سبق أن أشرنا(٢٤٤). ويمكننا أن نجد ذلك أيضا في ما قاله الرحالة "جيمس بروس James Bruce" الذي عرض على أحد الأتراك صورة لسمكة، فدهش ذلك التركي، ولكنه بعد ذلك قال للرحالة: إذا بعثت هذه السمكة في اليوم الآخر، وقالت لك: لقد خلقت لي جسداً، ولكنك لم تجعل لي روحاً، فكيف تدافع عن نفسك، إزاء هذه التهمة:

If this fish rise up again you on the last day and say: "You have created for me a body, but no living soul, how will you defend yourself against such as accusation"(٢٤٥).

إن هذا الموقف يوضّح إلى أي حد كانت الأفكار البدائية السحرية تسيطر على هذا التركي المسلم، الذي لم يكن رد فعله تجاه صورة السمكة إلا هذا الرد الذي يعتمد على الخرافة والبدائية.

وقد قال "هيجل" إن النبي - كما جاء في السنة Sunna قال لزوجتيه أم حبيبة Ommi Habiba وأم سلمة Ommi Salama اللتين سألتاه عن الرسوم في الكنائس الأثيوبية، فأجاب بأن هذه الصور سوف تشكو صانعيها في يوم الحساب Day of Judgment"(٢٤٦).

وعلى هذا يكون التركي المسلم في رده على ذلك الرحالة - "جيمس بروس" إنما يردد ما جاء في السنة، والذي نعتقد أنه نتيجة لاختلاط الأساطير مع

الفكر الديني في العصر الوسيط، والتصور اللاعقلاني الذي كان سائداً في الجزيرة العربية نظراً لضعف الحياة الفكرية والثقافية.

لقد كانت مواقف الفقهاء ورجال الدين من الفن شديدة التزمت، كما "انعدمت الرعاية والتوجيه في مجال التصوير من قبل أئمة الدين عكس ما جرى عليه أسلوب السلطة الكنسية في العقيدة المسيحية. فلم ير الأدب الإسلامي كتابا على غرار ذلك المؤلف المتداول "أيقونوغرافيا" الذي وضعه "بانزيلينوس" في جبل "أثوس" وجمع فيه التوجيهات التي يلتزم بها المصورون البيزنطيون، أو على نهج التوجيهات التي اتفق عليها رجال الدين في الكنيسة الروسية لتصوير الأيقونات خلال القرن السادس عشر"[٢٤٧] وذلك لأن الأفكار البدائية السابق ذكرها كانت تسيطر على رجال الدين المسلمين، والتي ترسخت بوجود أحاديث تؤكدها وتؤكد الرفض القاطع للتصوير، وبالتالي انعدم التوجيه فقد كان الإلغاء هو جوهر الموقف. كما أن تقاليد أهل الجزيرة، وطبيعة حياتهم الج[illegible]، واعتمادهم على الشعر كفن وحيد، كانت جميعا من ضمن أسباب رفض الحوار مع الفنانين ووضع قواعد، وقوانين لتنظيم عملهم، فقد كان التنفير منهم، ولعنهم أسهل بكثير على من لا يعرف هذه الفنون ويجهلها بشكل يدعو للرثاء. ولقد قال "آلان" "ليس لنا أن نحكم على الرقص مادمنا لم نتعلم كيف نرقص"[٢٤٨]. وكذلك نجد أن العرب عندما نقلوا عن الإغريق، لم يقربوا الفنون، شعرا، أو نحتا وتصويراً، بل إن ما قالوه عن الدراما والتراجيديا عندما نقلوا كتاب أرسطو (فن الشعر) – بأن التراجيديا (الطراغوديا كما ترجموها) هي شعر المديح، الكوميديا (القوميديا كما ترجموها) هي شعر الهجاء – إنما يوحي لا بعدم الفهم، بل بعدم الاهتمام أيضًا وأن الفن (فن المسرح)لا يعنيهم. وعلى هذا الأساس كان على البلدان الإسلامية أن تنتظر حتى يأتي العصر الحديث، لكي نرى بعض مفكريها – وفي مواجهة رجال الدين والأخلاق – ينظرون للفن نقلا عن أوروبا، ثم محاولة صياغة نظريات تعمل على التوفيق بين العالمين.

لقد كانت قبضة الحظر قوية مما أدى إلى ضياع القرون من عمر إنسان هذه المنطقة حتى يصل إلى ما كان يجب أن يكون منذ أكثر من خمسة عشر قرناً.

والجدير بالذكر أنه مع هذا الحظر الشديد كان الخروج على هذه النواميس النافية للفن عموماً ممكنًا، وبشكل سافر، ولكن فقط في قصور الخلفاء والأمراء، حيث توجد الصور الممثلة للإنسان والحيوان، بل وصور الراقصات، والنسوة العاريات - كما ذكرنا من قبل - في قصور (عمرة) و "خربة" وغيرهما، وحيث كان بالإمكان استنادًا إلى السلطة والمال إسكات الفقهاء ورجال الدين.

***

لقد كانت العلاقة بين الفن والدين علاقة شائكة، وشديدة التعقيد، وكان الصراع بين المجالين صراعاً دمويا في حالات كثيرة، وفي بعض الأحيان اتخذ أسلوب التحايل والمداهنة، وكثيرًا ما كان القهر والخضوع هو جزاء وسبيل الفنانين الوحيد، خاصة في معركة قواها لم تكن متكافئة، وإن كان الفنانون في دفاعهم عن حقهم في حرية الإبداع كانوا يملكون الحق والمنطق، إلا أنهم دائماً ما كانوا يملكون القوة أو السيطرة أو السلطة التي تحقق لهم ما يريدون.

لقد استند الدين في فرض سيطرتهم على الفنانين والفن إلى كونه ممثلا لقوة فوق بشرية، لا تأتي بالباطل والبهتان، وتملك حق المنع والمنح، وحق التحريم والإباحة. قوة لا قبل للبشر بها، يمثّلها رجال الدين الذين ينطقون بما يحفل به الدين من محظورات، وما يغص به من أساليب الترغيب والترهيب، وإنزال العقاب سواء في الدنيا أو الآخرة، بل وإثابة من يقتص من البشر لله، وعقاب من يتوانى عن ذلك.

"فالديانة تقوم على الإيمان وعلى حقيقة أن الله يقدّم حبّه بالإضافة إلى عدالته وحكمته للعالم بشكل مباشر في إلهامه (ووحْيه) عبر مؤسس الديانة. وهذا يتضمن أن مؤسس الديانة لا يخترعها، ودوره يتوقف على تلقي الوحي"[٢٤٩]. هذا الوحي الذي ينفصل كلية عن الإنسان، ويلفّ الدين بغموض يجعله فوق العقل

البشرى، مما يجعل رجال الدين يستندون إلى هـذه القـوة العليـا، فـى خطابـهم المعتمد على الإيمان، لا المنطق والعقل.

وقد كـان الفنـان الإنسان المبـدع الـذى غالبا، بل فى جميع الأحـوال، لا حول له ولا قوة، ولا سلطة، ولا جبروت .. فغالبا ما كان الفنانون أناسًا عاديين، من الطبقة الوسطى فى أحسن الأحوال، لاجاه، ولا سلطان ولا ثروة، ولذا فهم أفراد، لا يجتمع حولهم المريدون والدهماء، وإذا وقف معـهم أقرانـهم مـن المثقفـين فـى مجالات أخرى فهم أيضا قلة، ولا يمثلون طبقة لذاتها وبذاتها، ولا يمتلكون الثروة، أو الشكل المنظم الذى يحميهم، ولـذا كـان الفنـان الفرد الإنسان، يواجه جبروت من يستندون إلى الآلهة فى معركة هى محسومة منذ البداية.

هذا الفنان المبدع الخالق متهم من البداية، إنه ينافس المبدع الأكبر - على حـد قـول رجـال الديـن فـى تحريضهم عليـه - وهـو بذلك مارق، خارج على النواميس، فى إبداعه يأتى بالبدع، والبدعة مرفوضة، ومبدعها كافر لأنـه فـى إبداعـه هذا يدّعى قدرة خارقة، هى فى عرف رجال الدين لا تتوافر إلا للآلهة فحسب. ولذا فإن الفنـان محاصر، والحصار المضروب حوله لا حلّ له إلا أن يتنـازل عـن كيانـه ووجوده، ينفى عن نفسه صفة الإبداع والخلق، ويرضى بأن يكون أحد أفراد القطيع البشرى خانعاً ذليلاً، منفذاً لكل ما يطلبه الكهنة وفق رؤيتهم لهذا الدين أو ذاك، ووفـق مـا تفرضـه اللحظـة التاريخيـة، وإلا كـان مصيره هـو مصـير الشـعراء المغتـالين، والفنانين المأسورين فـى قفص محـاكم التفتيش ينتظرون ما تسفر عنه المحاكمات الظالمة. إنه الصراع بين الأرض والسماء فى أزمنة علتْ فيها السـماء وانخسـفت الأرض، ولم يكن أحد يدرى أن هذه السماء ليست إلا فراغا واهيا، ووهما كبيرا.

لقد كان الصراع المرير بين رجال الدين وبين الفنان، صراع من يستند إلى الماضى (رجل الدين) بكل ما يحمله الماضى فى ذهن البشر العاديين من تراث، وما يحمله هذا التراث من مقولات ترسّخ فـى الأذهـان فكرة الفردوس المفقود، وتقدّم الخبرة التى لا سبيل من الوصول إليها إلا به - أى بالتراث - تستند إلى القـدم،

والعتامة، إلى ما يلفه الغموض، وما يكتنفه السحر، في مواجهة من يبدع للحاضر، وللمستقبل، ومن يمتلئ بالحياة، والحيوية، من يفجر الواقع الحي ... ولكن من - أيضا - يبدع ويحتاج إبداعه إلى الوقت الطويل من التأمل لكي يدركه الآخرون، يحتاج إلى الأسس والقواعد والمفاتيح التي تساعد على الولوج إلى عالمه.. إنها معادلة ظالمة، الأول (رجل الدين) يستند إلى ما يعرفه الناس فيهرعون خلفه، ويمضون في كنفه بعقولهم البليدة تشدّهم انفعالات غامضة وعواطف شحنها الجهل والخوف والرعب، فكانوا طائعين، قانتين، وخاضعين، والثاني يستند إلى الحرية والإبداع وتفجير اللحظة وتدمير الأفكار القديمة، يستند إلى اليقظة لا الغفلة، يستند إلى الوعي لا اللاّ وعي.

إنه صراع يقف فيه (الأول) مع اللا معقول، فيما يقوله، وما يؤمن به - هو فوق العقل البشري، ولذا فهو قائم على الإيمان، لا الجدل والفهم والعقل والحس. إنه يقوم على ما يدركه العامة والغوغاء، ولذا فهو يستند إليهم، وإلى ما يفهمون، وهؤلاء هم أقسى من يحكم على الفن والفنان، لأن الحكم يكون قائماً على الجهل، والخرافة، والبدائية، وأساليب تنفيذه هي أساليب البدائيين والبرابرة - إنه القتل والسجن والسحل - وكل شيء بجزاء.

إنه صراع يستند فيه (الأول) إلى السلطة، فالسلطة السياسية إما أنها تحكم باسم الدين، فالحكم إله، فرعون، أو نبي، أو خليفة، أو أنها تستعين برجال الدين في سيطرتها على الغوغاء والعامة في فرضها لسلطتها واستغلالها لهم. ويتضامن الإثنان (رجال الدين) ورجال السلطة معا في استغلال الناس يقتسمون دماءهم وأجسادهم وأقواتهم، ولذا فالذي يجمعهم لا تنفصم عراه، ولا يفرّق بينهما غير طمع أحدهما في الآخر، أو رغبته في الانفراد بالضحايا.

أما الفنان فلا حول له ولا قوة، والسلطة تستخدمه ولا تخافه، قد يكون شاعراً يمتدح السلطان أو الخليفة، أو فناناً يبني له قصراً أو يزينه، ولكنه لا يملك أن يضم إليه العامة في مواجهة السلطان. ولا يملك تجييش البسطاء في وجه الخليفة أو

الحاكم لذا تنضم السلطة دائماً إلى جانب رجل الدين، ويكون الضحية الفن والفنان.

رجل الدين فى الكاندرالية أو المسجد أو المعبد أو الدير تأتى مهابته من موقعه، ومن وظيفته الدينية التى يراها الجميع ضرورة، تنظم العلاقة بين الأرض والسماء، وتأتى سلطته من الأموال الطائلة من القرابين والنذور والهبات. من الشكل المهيب للمبنى بأعمدته الرخامية، وواجهاته الفخمة، وتاريخيته، وإدعاءات كثيرة بأعاجيب وأساطير تتصل به. إنه رجل يمنح الناس البركات، يهديهم إلى الصراط المستقيم، ويأخذ بهم إلى الجنة والنعيم بعد الشقاء والكد والكدح فى الحياة الدنيا. إن عظاته هى التى تقودهم إلى الرفاهية، وراحة الضمير - مهما كانوا يفعلون وسيفعلون - تجعلهم ينامون مقرورى الأعين حتى لو كانوا ارتكبوا أبشع الموبقات، ولو كانوا قتلوا أو سرقوا، أو فعلوا أى شىء مشين .. فإن كان فى سبيل الدين فهو فعل خير وله خير الجزاء، وإن كان لا سبيل إلى وصله بالدين بالاعتراف والتوبة تؤهلهم لدخول الجنة والنوم ملء العيون.

الفنان إنسان لا يهدأ، لا يريد الصمت والسكون والثبات، ولا يمنح الناس الطمأنينة الكاذبة، بل يجعلهم يعيشون فى قلق، يجعلهم عراة أمام أنفسهم، لا يقدم لهم راحة الضمير، والنوم ملء العيون، بل يوقظ فيهم الضمير، ويجعل عيونهم أرقة دائماً ... يتأملون ويفكرون في واقعهم الحيّ، فى حياتهم، فهم يواجهون أنفسهم، وهم لا يرغبون، فيضيقون به ذرعاً، وينفرون منه. إنه لا يخاطب البسطاء دائماً، ولا يؤيد بساطتهم، بل هو المنفلت من العقال، كاسر القيود أو الراغب فى كسرها، إنه يدعو إلى التمرد والثورة والتغيير. لا يملك قصراً أو معبدا مهيباً يضفى عليه الفخامة والأبهة، بل هو يمشى بين الناس كواحد منهم يشير إليهم بفنه نحو الحقيقة، ولكنهم يرغبون فى من يأمرهم، يتوعدهم، ويعدهم أحياناً.

ولذا فالمعركة بين الإثنين - الفن والدين - هى معركة بين طرفين متباينين كل التباين، متباعدين كل البعد.

الفنان يتعامل مع الحس والعقل، ورجل الدين يتعامل مع اللاوعى، الفنان ينطلق من أرض الواقع ليحلق بالمشاعر والأحاسيس بعيداً، بينما رجل الدين عيونه شاخصة فحسب للسماء.. الفنان قلق لأنه يبدع، ويجهد ذهنه ويستعمل خبرته فى الوصول إلى ما يهدف، ولكنه دائماً لا يصل إلى الهدف، ولذا يظل مسكوناً بهاجس الإبداع والحرية والبحث. أما رجل الدين فذهنه هادئ مستقر جميع المشكلات لها عنده حلولها البسيطة، لا يحتاج إلى إعمال الذهن، أو البحث، لا يقلقه شئ، فضميره مستريح دائما، وكل ما يقوله مصدق،وكل ما يطلبه هو بين يديه. لا جديد، ولا حاجة لإبداع. فالسلف لم يتركوا لنا شيئا لنفعله،ولا قضيّة لنبحثها، وكل ما علينا هو أن نتذكر كيف كانوا- وماذا فعلوا.

وهكذا عندما كان الفنان ورجل الدين يتصارعان كانت السلطة والدولة والغوغاء، والفكر القديم وجمبع المؤسسات تواجه شخصا فرداً هو الفنان، الذى لا سلاح له سوى الإبداع الذى حرّمه الدين وتضيق به السلطة.

***

إذا الصراع هكذا فى الماضى، واستدعاء الماضى الآن ليس إلا محاولة لاستمرار القهر والتسلط على الفنانين والفن خاصة أنه إذا كان الماضى محكوما بدرجات وعى متدنيّة من الإنسان، وكانت طريقة تفكيره تقوده إلى الدين، سواء كان فى عالم متعدد الآلة، أو غير متعدد الآلة، فإننا الآن فى العصر الحديث عصر العلم، عصر سيادة العقل فى مواجهة اللا عقل، عصر الحرية الحقيقة التى أصبحت إمكانية بالنسبة للإنسان، وحقيقة واقعة.

والجدير بالذكر أن الدراسة العلمية للقيم تؤكد نسبيتها، فالقيم المطلقة ليست إلا ضرباً من سراب خاصة بعد دراسة المجتمعات والتغيرات الحادثة فيها على مر التاريخ.

فإذا كانت القيم نسبية، فهذا يعنى أنها غير ثابتة، بل متغيرة، وهذا يعنى أن قيمة بالثبات ليس إلا ضرباً من الجهل، لأننا ندرك جيداً أن القيم نخضع فى تطورها

للعوامل الاقتصادية والاجتماعية، ذلك أن القيم فى مجتمع يقوم على الرق تختلف جوهريا عن قيم فى مجتمع يقوم على علاقات إنتاج إقطاعية، أو رأسمالية. وبالتالى فإن القيم سواء كانت جمالية أو دينية أو أخلاقيا تتغير بتغير الظروف المحيطة بها وعلاقات الإنتاج، وجميع المؤثرات الثانوية الأخرى.

بل إن الأديان، وإن كانت نصوصها لا تتغير، إلا أن الممارسات، والتفسير لتغير من عصر إلى عصر وفقا للحاجات الإنسانية ولتغير علاقات الإنتاج، والبنية الاجتماعية.

بالإضافة إلى ذلك إذا كان الماضى يسمح- وفقا لما كان فيه الإنسان من تخلف وضعف فى الوعى-بسيطرة قيمة من القيم على القيم الأخرى، فإننا الآن نجد أن القيم منفصلة، ولا يتبع أحدها الآخر ولكن توجد علاقات تأثير وتأثر بين القيم وبعضها فى حدود ما تسمح به الظروف والأوضاع فى العصر الحديث، ولكنها بالضرورة ليست علاقة سيطرة أو خضوع.

ولذا فإن القيم الجمالية لا تخضع للقيم الدينية، بل هى منفصلة انفصالا جوهريا عنها، بل والعلاقة بينهما هى علاقات صراع أكثر منها علاقات تجاور. ولذا فإن تدخل الدين فى شأن الفن يعد مستهجنا لأنه لا مبرر ولا مسوغ له، خاصة مع تعقد الحياة، وعدم دراية- بل جهل- رجل الدين بما يتصل بالفن. فهو- أى رجل الدين - غير مخول للحكم على الفن كرجل دين لأن ذلك يعنى أنه يدخل غابة مجهولة بالنسبة له، فسوف يتخبط فى أحكامه، وإذا أخرج من جعبته الأفكار الجاهزة- شأنه فى ذلك شأن حكمه على أى شئ-فإنه سوف ينطق الكفر-إنه لا يمتلك ما يؤهله للتأمّل الجمالى، وما يجعله يحكم حكما جماليا، وبالتالى فلن يكون حكمة إلا حكم إنسان سقط علينا فجأة من العصور الوسطى، ولنا أن نتخيل أحدهم- رجال العصور الوسطى- وماذا يحدث له لو وقف الآن فى قلب المدينة ورأى الزحام، أو المواصلات أو دور السينما، أو أجهزة الكمبيوتر وقد نقلت العالم كله بين يديه أو أى أشياء أخرى لم يكن يعرفها راكب الجمل وحامل السيف وساكن الخيمة.. إنها حقا

سوف تكون مفاجأة ولا يمكن تصور وقعها بأى درجة من الدقة.. إلا أنه قد يصرخ عندما يرى أول شئ.. هذا كفر.. هذا ضلال. هذا هو كل ما يملكه إذا لم تقتله مجرد الرؤية، أو رد الفعل.

إن الفنان كائن مبدع، ولذا فهو بصير، يرى أكثر من اللازم، والفن بطبيعته بمثابة تغيير للعالم. والشاعر ناقد للحياة وكذلك الفنان، إنه ينقد كل شئ، ولا يرضى عن أى شئ رضاءً تامًا، يرى أكثر من اللازم- أى يرى المستقبل حتى لو لم يفصح عن ذلك. ينتقد كل شئ الحياة الاجتماعية، السياسية، المؤسسات الأشخاص... الخ.

الفنان ينتقد القيم، ويثير القلق داخل أبنيتها، هو الذى يشير إلى الأخلاق الجديدة حتى قبل أن يبحث فى شأنها المفكرون والفلاسفة، وهو الذى يشير إلى الخلل فى البنى السياسية، والخلل فى المؤسسات الدينية.. ينتقد المؤسسات والأفكار. وقد يكون نقده نقدا جذريًا يهدف إلى نسف هذه الأفكار ، أو المؤسسات، أو البنى، وقد يكون نقده رغبة فى إعادة التركيب، أو الصياغة، أو التأهيل. إنه ينتقد المؤسسة الدينية لأنها تقف حجر عثرة أمام التقدم وتعوق التطور.

إن ما يحدث الآن عند ظهور مسرحية أو رواية أو صورة أو ديوان شعر وغيرها وقد تعرض هذا العمل أو ذاك لفكرة أو مؤسسة تتصل بالدين أو العقيدة أو الجسد- فإننا نلاحظ أن رجال الدين يبدأون بتكفير الفنان، داعين إلى جلده، وقتله، وسجنه، وقد يندفع أحد الغوغاء فيقوم بالمهمة ليدخل الجنة وينال حسن الثواب، أما المثقفون فإنهم يحاولون تبرير موقف المؤلف أو الأديب أو الفنان، بأنه لم يخرج على صحيح الدين، ولم ينبو على التقاليد، وإنه إنسان لا يهدف إلا للخير.. الخ.

إن مثل هذا الدفاع إنما يؤكد أنّ هؤلاء المثقفين مازال يطاردهم هاجس قتل الشعراء، ومحاكم التفتيش. إن الفنان الحقيقى هو ناقد لكل شيء بما فيه الدين والسياسة والأخلاق .. إلخ. ولذا فإنه ليس من المنطق الدفاع عنه بأنه متوائم، ومتآلف مع هذه الدوائر جميعاً، رغم كل شيء. إن هذا ليس إلا محاولة لتسكين العاصفة، والإفلات من العقاب، والتأكيد على أننا لم ندخل بعد العصر الحديث، ولم

نقترب بعد من الحداثة، وأن سطوة من هُمْ خارج إطار الفن أقوى بكثير، وأننا مازلنا نعيش فى العصور الوسطى، رغم هذه الضجة المفتعلة حول التقدم والحرية. إن هذا أيضا يحمل روح النظرة التلفيقية، والاتجاهات التوفيقية السائدة فى العالم الثالث منذ أكثر من قرن.

إن الفن الحقيقى فن معارض ونقدى، ومنفلت من عقال الدين والقانون والأخلاق. إن الفنانين الحقيقيين هم مكتشفوا المستقبل، وعرابوا العصر الحديث، وهم حملة شعلة التمرد والثورة. ثورتهم فى الفن موازية، بل قد تكون سبّاقه – وهى فى كثير من الأحيان سباقة – لثورة العلم وثورة الفكر.

إذا كانوا فيما سبق قد شبهوا الفنان أو (الشاعر) بالنبى، لما يحمله من نبوءة بالمستقبل، فإننا فى زمنا هذا لا نشبه الفنان بالنبى فى زمن لم يعد فيه للأنبياء أى وجود، كما لم يعدلهم أى دور، بل هو حقيقة – أى الفنان – أول المكتشفين هو الذى يقود العالم والمفكر – ولذا فإن تضييق الخناق عليه لن تكون عاقبته إلا وخيمة على التقدم والتحضّر. أما رجل الدين فكفاه آلاف السنين كان فيها هو كل شىء، وليعترف بأن العصر الآن هو عصر الإبداع ... ترى هل بوسعه فعلاً أن يعترف؟ – أم أن مصالحه تقف إلى جانب وعيه حجر عثرة فى سبيل الوصول إلى مثل هذا الموقف والذى يدفع ثمنه غاليًا الفنان المبدع.

الهوامش

1-Argon, Giulio Carlo: Art – In Encyclopedia of world art – Mc Grow – Hill Book Company NewYork, vol I. PP. 766 & 767.

ويمكن الرجوع أيضا إلى بحثنا المنشور في مجلة عالم الفكر تحت عنوان: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن - العدد الأول - المجلد ٢٧ (يوليو – سبتمبر ١٩٩٨) – هامش ١٢ ص ص ١٣٦ - ١٣٧ وذلك لمزيد من التفصيل حول كلمة "فن".

٢- كولنجوود، روبين جورج: مبادئ الفن - ترجمة أحمد حمدى محمود، مراجعة على أدهم- الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠٠١- ص ص ٢٨، ٢٩.

٣- المصدر السابق، ص ٢٩.

٤- نفس المصدر، ص ص ٢٩، ٣٠.

٥- نفس المصدر ، ص ص ٤٩، ٥٠

6- Coolingwood, R. G.: plato's philosophy of art- "Mind" – No. 34, January 1925, Thomes Nelosson & Sons LTD, New York, 1925, page 161.

7- Grey, D. R.: Art in the "Republic" – philosophy, Vol. XXVII No. 103. Macmillan, London, 1952. P. 293.

8- Sicello, Guy: The New Theory of Beauty, Princeton University press, 1975, P. 84.

9- Stolintz, J.: Beauty – in Enc. Of philosophy. Vol. 1, The Macmillan Co., Free press, New York, 1972, P. 163.

١٠- كولنجوود، ر.ج: مصدر سابق، ص ص ٧٩-٨٠.

11-Kristeller, Paul Oskar: The Modern system of the Art, In (Weitz, Morris) ED. Of: The Problems in Aesthetics, Macmillan publishing co. 2nd Ed. New York, 1970, P. 111.

١٢- كولنجوود، ر. ج: مصدر سابق، ص ٨٠.

١٣- هوراس: فن الشعر - ترجمة لويس عوض - الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثالثة - القاهرة - ١٩٨٨ - التذييل - ص٢٠٦.

١٤- فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد - مراجعة يحيى هويدي - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ط٢ - بيروت - ١٩٨٦- ص ٢٠.

١٥- نفس المصدر - ص ٢٠.

١٦- بليخانوف، جورجي: المؤلفات الفلسفية - المجلد الثالث - ترجمة هشام الدجاني - دار دمشق - ط١ - دمشق - ١٩٨٣م - ص ٢٨٠.

١٧- النشار، علي سامي: نشأة الدين - مركز الإنماء الحضاري - ط١ - حلب - ١٩٩٥- ص١٢.

18- Northbourne, Lord: Religopn in The Modern world, J.M. Dent & Sons LTD, 1st pulished, London, 1963, p.1.

19- Ibid: P.2.

٢٠- النشار، علي سامي: مصدر سابق - ص١٣.

21- Radcliff - Brown, A. R.: Structure and Function in Primitive Society - Cohen, London, 1956, P. 162.

٢٢- النشار، علي سامي: مصدر سابق - ص ص ١١، ١٢.

23- Durkheim. Emile: Les formes Elementaries de la vie Religieuse, F. Alcan, Paris, 1912, P. 59.

عن اسماعيل، قباري: علم الاجتماع والفلسفة - جـ ٣، الأخلاق والدين - دار الطلبة العرب - ط٢ - بيروت - ١٩٦٨ - ص ٣٣.

24- Ibid: p. 593.

عن: إسماعيل، قباري: علم الاجتماع والفلسفة - جـ٣ - الأخلاق والدين - دار الطلبة العرب - ط٢ - بيروت - ١٩٦٨ - ص٣٣.

25- Ibid: p. 42.

عن المصدر السابق ، ص ص ١١٠، ١١١.

٢٦- المصدر السابق، ص ١١١.

٢٧- بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٢٨٠.

٢٨- راجع نفس المصدر، ص ص ٢٨١، ٢٨٢.

٢٩- برتران، ميشال: وضعية الدين عند ماركس وانجلز - ترجمة صلاح كامل - دار الفارابي - ط١ - بيروت - ١٩٩٠- ص٥٢.

٣٠- عن المصدر السابق- ص ٥٢.

والنص اقتبسه المؤلف من الأيديولوجية الألمانية - الطبعة الفرنسية ص ٥٩.

٣١- راجع، بليخانوف، ج: مصدر سابق - ص ص ٣١٣ - ٣١٤.

32- Engles, F.: Laduing Feurbach, st. Petersbourg, 1906,p.40.

عن المصدر السابق، ص ٢٨٧.

33- Ling, Trevor: Karl Marx and Religion in Europe and India, The Macmillan Press LTD. First Published, New york, 1980, p. 119.

34- Engles, F.: Op cit. P. 41.

عن المصدر السابق، ص ص ٢٨٦، ٢٨٧.

٣٥- بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ص ٢٩١ & ٢٩٢.

٣٦- كولنجوود، ر. ج: مصدر سابق، ص ص ١١٢ ، ١١٣.

٣٧- بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٢٨٧.

٣٨- نفس المصدر، ص ٢٩٢.

٣٩- النشار، علي سامي : مصدر سابق، ص ص ١٢٤، ١٢٥.

٤٠- المصدر السابق - ص ص ١٢٥ - ١٢٩.

٤١- بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٣٠٦.

والنص المذكور اقتبسه من :

La Religion egyptienne, per A. Frman, Traduction Franc. Par Ch. Vidal, Paris, 1907 P.P. 201, 202, 266.

42- Gesmette Schriften von karl Marx und Friedrick Engles, 1841 bis 1850 Ersterm Band, Stuttgart,1902, S. 354 - 385.

عن بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٣١٨.

٤٣- هذا المقطع اقتبسه "بليخانوف" من كتاب "صنع الدين The Making of Religion" لاندرو لانج، لندن.

راجع بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٣٠٠.

44- Gesmette Schriften von Marx. & Engel,p.p 484, 485.

عن بليخانوف، ج: مصدر سابق، ص ٣١٩.

٤٥- بليخانوف، ح: مصدر سابق - ص ٣٢٠.

46- Engles, F.: "Ludwing Feurebach et la fin de la philosophie Classique allemande" ED. De Moscow, 1964, p.62.

عن: برتران، ميشال: وضعية الدين عند ماركس وانجلز - ترجمة صلاح كامل - دار الفارابي - ط١ - بيروت - ١٩٩٠. ص٩٠.

47- Marx, K. & Engles, F.: compte rendue du livre de G.F. Daumer "La Religion de l'ere nouvelle" in "Sur La Religion" Ed. Socials, 1960, P. 94.

عن المصدر السابق، ص ٩١.

48- Engles, F.: Ludwing Feurbach et La de fin la philosophie Classique Allemonde., Ed. Moscow, P. 62.

عن المصدر السابق، ص ٩٢.

٤٩- برتران، ميشال: مصدر سابق - ص ٩٢.

٥٠- لاغريه، جاكلين: الدين الطبيعي - ترجمة منصور القاضي - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط١ - بيروت - ١٩٩٣ - ص ص ٨٣، ٨٤.

٥١- المعظم، صادق جلال: نقد الفكر الديني - دار الطليعة للطباعة والنشر - الطبعة الثانية - بيروت - ١٩٩٧- ص ١٧.

52- Comte, Auguste: Course de philosophie positive vol. I pp. 7, 15.

عن اسماعيل، قباري: علم الاجتماع الفرنسي، مصدر سابق - ص٣٢.

53- Ibid: p.2.

عن المصدر السابق – ص ٣٤.

54- Levy – Bruhl, lucien: La philosophie D' Auguste Comte. Quatrieme Edition, Paris, 1921. P. 41.

عن المصدر السابق – ص ٣٤.

٥٥- المعظم، صادق جلال: نقد الفكر الديني – مصدر سابق، ص ٢٢.

56- Kant, I.: Citique of Judgment, Translated with Analytical Index by J.G.Merdith, Oxford University press, Lonon, 1978, p.p.162, 163.

٥٧- برتيلمي، جان: بحث في علم الجمال – ترجمة أنور عبد العزيز – مراجعة نظمي لوقا – (مؤسسة فرنكلين – دار نهضة مصر للطباعة والنشر) – (نيويورك – القاهرة) يوليو ١٩٧٠ – ص ٦٢٩.

58- Aristotle : physics, II, Ch, 8, : 199A 16- 18, See: Leoyed, G.E.R.: Aristotle, the groth Structure of his Thought, Cambridge universtity press, 4th published, London, 1980, p. 275.

٥٩- راجع برتيلمي، جان: مصدر سابق – ص ص ٦٣٢، ٦٣٣.

٦٠- راجع نفس المصدر: ص ٦٣٣.

٦١- نفس المصدر: ص ٦٣٣.

٦٢- راجع نفس المصدر: ص ٦٢٢.

٦٣- عن نفس المصدر: ص ٦٣٦.

٦٤- نفس المصدر: ص ٦٢١.

٦٥- نفس المصدر: ص ٦٢٢.

٦٦- نفس المصدر: ص ٦١٨.

٦٧- ميخنوفكسي، د. ف: الفن والدين – ترجمة خلف الجراد – دار الحوار – ط١ – اللاذقية – ١٩٨٥ – ص٣.

٦٨- راجع : برتيلمي، جان: مصدر سابق – ص ٦٢٤.

٦٩- راجع المصدر السابق: ص ٦٢٣.

٧٠- بورتنوى، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى - ترجمة فؤاد ذكريا، - مراجعة حسين فوزى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤ - ص٥١.

"كان أنتيستينيس (٤٤٤ - ٢٦٥ق.م) تلميذ سقراط، ومؤسس المدرسة الكلبية فى الفلسفة، يرى أن الموسيقى مضيعة للوقت، لا ضرورة لها ولا جدوى منها. وكان الكلبيون يرون أن الموسيقيين البارعين، كثيراً ما تكون نفوسهم نشازاً، وبالتالى فهم منحرفون عن الحقيقة. (راجع المصدر السابق - نفس الصفحة)

٧١- برتيلمى، جان: مصر سابق، ص ص ٦١٥ ، ٦١٧.

٧٢- سبندر، ستيفن: الحياة والشاعر - ترجمة محمد مصطفى بدوى، مراجعة سهير القلماوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠١ ص ٤٥.

٧٣- نفس المصدر: ص ص ٤٥،٤٦.

٧٤- هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ - جـ١ - ترجمة فؤاد زكريا - مراجعة أحمد خاكى - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٨ - ص١٤٩.

٧٥- برتيلمى، جان: مصدر سابق، ص ص ٦١٩، ٦٢٠.

٧٦- نفس المصدر: ص ٦٢١.

٧٧- نفس المصدر: ص ٦١٠.

٧٨- نفس المصدر: ص ٦١٠.

٧٩- لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية - ترجمة عادل العوا - دار الأنوار - ط١ - بيروت - ١٩٩٦ت ص ص ٣١١، ٣٢١.

٨٠- برتيلمى، جان : مصدر سابق، ص ص ٥٨٤، ٥٨٥.

٨١- نفس المصدر: ص ٥٨٣.

٨٢- نفس المصدر: ص ٥٧٤.

٨٣- نفس المصدر: ص ٥٨٦.

٨٤- سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور - ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات - ط٢- (بيروت - باريس) ١٩٨٢، ص ١٤٣.

٨٥- راجع المصدر السابق- ص ١٤٢.

٨٦- نفس المصدر ص ص ١٤٤، ١٤٥.

٨٧- برتيلمي، جان : مصدر سابق، ص ص ٦٠٠،٦٠١.

٨٨- رازومني، ف. ا. & نيدو شيفين، غ. أ: الفن ودوره في المجتمع - ضمن أسس علم الجمال الماركسي جـ١ - تعريب : فؤاد مرعي، (دار الجماهير - دار الفارابي) ط٢ - (دمشق - بيروت) ١٩٧٨ - ص٢٨٥.

٨٩- بوسبيلوف، غينادي: الجمال والفن - ترجمة عدنان جاموس - منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية - دمشق ١٩٩١، ص ص ٣٤٠، ٣٤٢.

٩٠- أدمان، أروين: الفنون والإنسان - ترجمة مصطفى حبيب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠١ - ص ص ١٥٠، ١٥١.

91- Aristotle: Aristotle poetic, Translated with Critical Notes By B. H. Butcher and A New Introduction by John Fassner, Dover publication, Inc, 4th ed. New York, 1981, P.2- the Notes by Butcher.

٩٢- بوسبيلوف، غينادي: مصدر سابق - ٢٣٠.

٩٣- رازومني، ف. ا. & نيدو شيفين، غ. أ: الفن ودوره في المجتمع - مصدر سابق- ص ٨٤.

٩٤- لالو، شارل: مصدر سابق- ص ٢٨٢.

٩٥- راجع: نفس المصدر - ص٢٨٢ - والرأي "لدوركايم" وقد نقله "شارل لالو".

٩٦- برتيلمي، جان: مصدر سابق - ص٥٧٣.

٩٧- راجع لالو، شارل: مصدر سابق، ص ص ٢٩٥، ٢٩٦.

٩٨- نفس المصدر: ص ٢٩٦.

٩٩- نفس المصدر: ص ص ٢٩٢ ، ٢٩٣.

100-Trotsky, L.: Literature and Revolution, Russl & Russl - New york, 1957 - pp. 63 & 64.

١٠١- رازومنـي، ف. ا. & نيدوشـيفين، غ. أ: الفـن ودوره فـي المجتمـع - مصـدر سابق- ص ص ٢٨٤ ، ٢٨٥.

١٠٢- راجع: لالو، شارل: مصدر سابق - ص٣٠٦.

١٠٣- أدمان، أروين: مصدر سابق، ص ١٥٤.

١٠٤- نفس المصدر: ص ١٥٤.

١٠٥- راجع: لالو شارل: مصدر سابق، ص ص ٣٠٠، ٣٠١.

١٠٦- نفس المصدر: ص ٣٠١.

١٠٧- اليوت، الكسندر: آفاق الفـن - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط٢ - بيروت - ١٩٧٩ - ص ص ١٩٩ ، ٢٠٠.

١٠٨- رازومنـي، ف. ا. & نيدوشـيفين، غ. أ: الفـن ودوره فـي المجتمـع - مصـدر سابق- ص ٢٨٥.

١٠٩- عن لالو، شارل : مصدر سابق - ص ٢٨٨.

١١٠- نفس المصدر: ص ٣٠٤.

١١١- بيرتلمي، جان: مصدر سابق، ص ٦٢٧.

١١٢- سـبندر، سـتيفن: الحيـاة والشـاعر ترجمـة مصطفـى بـدوي- مراجعـة سـهير القلماوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ٢٠٠١- ص٧٦.

١١٣- سركيس، إحسان: الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات - دار الطليعة - ط١ - بيروت - ١٩٨٨ - ص٧٦.

١١٤- لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣٢٦.

١١٥- راجع: عبد الصبور، صلاح: أقول لكم عن جيل الرواد - الأعمال الكاملة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٩، ص ١٠٨.

١١٦- لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣٦٧.

١١٧- سركيس، إحسان: مصدر سابق، ص٧٦.

١١٨- راجع نفس المصدر: ص ٧٦.

١١٩- لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣١٤.

١٢٠- نفس المصدر: ص ٣١٥.

١٢١- شبنجلر، أوزوالد : تدهور الحضارة الغربية - ترجمة أحمد الشيباني - ج١، منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - د. ت ص ص ٣٦٩، ٣٧٠.

١٢٢- سركيس، إحسان: مصدر سابق، ص ٨٦.

١٢٣- نفس المصدر: ص ٧٧.

١٢٤- نفس المصدر: ص ٨١.

١٢٥- نفس المصدر: ص ٨٤.

١٢٦- بورتنوى، جوليوس: الفيلسوف وفن الموسيقى - ترجمة فؤاد زكريا - مراجعة حسين فوزى- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٤ - ص ٤٠.

١٢٧- عن المصدر السابق: ص ص ٢٤، ٢٥.

١٢٨- عن نفس المصدر: ص ٢٥.

١٢٩- نفس المصدر: ص ٣٣.

١٣٠- أدمان، أروين: مصدر سابق، ص ١٣٤.

١٣١- بورتنورى، ج: مصدر سابق، ص ١٥. لمزيد من التفصيل عن آراء "أفلاطون" يمكن الرجوع إلى الفصل الخاص "بالتفسير الأخلاقى للفن عند أفلاطون" فى هذا الكتاب.

١٣٢- لمزيد من التفاصيل حول رأى "أرسطو" فى الفن راجع الفصل الخاص بـ (التفسير الأخلاقى للفن عند أرسطو) فى هذا الكتاب.

133- Bosanquet, B.: AHistory of Aesthetics – George Allen and Unwin – LTD - London – 1922 – P.P. 100 – 101.

عن بورتنوى، ج: مصدر سابق، ص ٦١.

١٣٤- بورتنوى، ج: مصدر سابق- ص ٦٢.

١٣٥- افسيا نيكوف، م. ف& سمير نوفا، ز. ف& كريفتسوف، ف. أ. & تيوليايف، و. س: المراحل الأساسية فى تاريخ النظريات الجمالية - ضمن علم الجمال الماركسى اللينينى - جـ١ ترجمة فؤاد مرعى - (دار الجماهير - دار الفارابى) - (دمشق - بيروت) - ١٩٧٨ - ص ص ٤٧ - ٥١.

-راجع أيضا: طرابيشى، جورج: معجم الفلاسفة - دار الطليعة - ط١ - بيروت - مايو ١٩٨٧ - ص٥٩٣.

١٣٦- افسيانيكوف، م. ف& آخرون - مصدر سابق - ص ص ٧١ - ٧٣.

١٣٧- نفس المصدر: ص ص ٧٢، ٧٤.

١٣٨- نفس المصدر: ص ٧٦.

١٣٩- الإصحاح العشرون - عن: سوريو، اتيان: مصدر سابق- ص ١٧٦.

١٤٠- سوريو، اتيان: المصدر السابق - ص ١٧٧.

١٤١- نفس المصدر: ص ١٧٧. ويمكن مقارنة هذه الآراء بأفكار "أفلاطون" فى هذا الصدد.

١٤٢- ميخنوغسكى، د. ف.: الفن والدين ٠ مصدر سابق - ص٣.

١٤٣- لالو، شارل: مصدر سابق- ص ٣٣٤.

١٤٤- نفس المصدر: ص ٣٣٤.

١٤٥- جيد، أندريه: ذرائع جديدة، ١٩١١، ص ٣٨ عن المصدر السابق - ص ٣٣٤.

١٤٦- هاوزر، أرنولد: حـ١ مصدر سابق - ص ص ١٤٦، ١٤٧.

١٤٧- برتيلمى، جان: مصدر سابق- ص ص ٦٢٥، ٦٢٦.

١٤٨- هاوزر، أرنولد: حـ١ مصدر سابق - ص ص ١٥١، ١٥٢.

١٤٩- نفس المصدر: ص ١٥٢.

١٥٠- فنكلشتين، سيدني: مصدر سابق - ص ٦٤.

١٥١- هاوزر، أرنولد: حـ١ مصدر سابق - ص ١٥٠.

١٥٢- بورنتوى، ج: مصدر سابق ، ص ص ١٠٤، ١٠٥.

١٥٣- لالو، شارل: مصدر سابق - ص٣١٩.

١٥٤- بورتر، كنجزلى: النحت الرومانى الخاص بطرق مواصلات الحجاج - بوستن - ١٩٢٣ - ص ص ١٧٤ - ١٧٧.

عن : فنكلشتين ، س: مصدر سابق، ص ص ٦٨، ٦٩.

١٥٥- بورتنورى، ج: مصدر سابق، ص ١٠١.

١٥٦- نفس المصدر: ص ٩١.

١٥٧- لانج، بول هنرى: الموسيقى فى الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة) - ترجمة أحمد حمدى محمود - مراجعة حسين فوزى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ - ص ص ٩٧، ٩٨.

١٥٨- بورتنورى، ج: مصدر سابق، ص ٩٣.

١٥٩- لانج، بول هنرى: مصدر سابق، ص ١٠٠.

١٦٠- بورتنورى، ج: مصدر سابق، ص ص ٩٣، ٩٤.

١٦١- لانج، بول هنرى: مصدر سابق، ص ٩٨.

١٦٢- إنجلز، فردريك: الحرب الفلاحية فى ألمانيا - نيويورك - ١٩٢١ - ص ٥٢.

عن : فنكلشتين، س، مصدر سابق، ص٧١.

١٦٣- فنكلشتين، سيدنى، مصدر سابق - ص٧٢.

١٦٤- نفس المصدر: ص ص ٦٩، ٧٠.

١٦٥- عن لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣٢٣، ٣٢٤.

١٦٦- هاوزر، أرنولد: مصدر سابق، جـ١- ص١٥١.

١٦٧- ميخنوفسكي، د. ف.: مصدر سابق، ص ص ١٤، ١٥.

١٦٨- هاوزر، أرنولد: مصدر سابق، ص١٦٣.

والنص المذكور لـ (ستريوس الأمازي) مقتبس من:

Karl Schwarzlose: Der Bilderstreit, ein Kampfder griech. Kirsche um ihre Freiheit, 1890- p.7.

١٦٩- راجع المصدر السابق: ص ص ١٦٣، ١٦٤.

- "البوليكانيين Poulicans" : طائفة مسيحية ظهرت في القرن السابع. كانت تنكر التجسّد والعهد القديم وكل أنواع الصور والرموز، وضمنها الصليب ذاته.

-الأيزوريون Isaurians: نسبة إلى أيزوريا (Isauria) وهي إقليم في وسط آسيا الصغرى. [راجع هوامش المترجم - ص ص ١٦٣، ١٦٤].

١٧٠- نفس المصدر: ص ١٦٥.

١٧١- نفس المصدر: ص ١٦٤.

١٧٢- راجع المصدر السابق: ص ص ١٦٤، ١٦٥، والهوامش.

١٧٣- فنكلشتين، سيدي: مصدر سابق، ص ص ٧٦، ٧٧.

والنص المشار إليه اقتبسه "فنكلشتين" من كتاب: ل. ب. بريد هام: النحت القوطي الفرنسي - نيويورك ١٩٣٠- ص ١١- المقدمة.

١٧٤- بورتنوي، ج، مصدر سابق، ص ص ١٢٧، ١٢٨.

لقد كان هذا النقد الموجه إلى الموسيقى البوليفونية مشابهًا للنقد الذي وجهه "أفلاطون" من قبل في "القوانين" إلى الموسيقى الموزعة على سطرين لحنيين. صحيح أن اللاهوتين قد وجهوا هذا النقد لأسباب مختلفة، ولكن أسس هذا المعارضة كانت متشابهة. ذلك لأن "أفلاطون" كان ساخطاً على إدخال التجديدات الموسيقية للشعراء المغنين اليونانيين في تعليم الشباب الأثيني. وكان يعتقد أن عزف سطرين لحنيين مختلفين في آن واحد أو بطريقة شبه متقطعة (Straccato - like fashion) يعبر عن وجود مبادئ متعارضة تبعث في النفس الاضطراب، وتؤدّي آخر الأمر إلى الانحلال

الأخلاقي ... أما الكنيسة فقد رأت أن ذلك يؤدى إلى زعزعة الإيمان. راجع نفس المصدر، ص ١٢٧.

١٧٥- راجع لانج، بول هنري؛ مصدر سابق، ص ١٩١، أيضا : المصدر السابق، ص ١٢٨.

١٧٦- لانج، ب. هـ: مصدر سابق، ص ص ١٩١، ١٩٢.

١٧٧- لالو، شارل: مصدر سابق، ص ٣٢٥.

١٧٨- نفس المصدر - ص ٣٢٥.

١٧٩- ميخنوفسكي، د. ف: مصدر سابق، ص ٢٢.

١٨٠- نفس المصدر: ص ٢٤.

١٨١- نفس المصدر: ص ٢٣.

١٨٢- نفس المصدر : ص ص ٢٤ - ٢٦.

١٨٣- نفس المصدر: ص ٢٦.

١٨٤- نفس المصدر: ص ٣٠.

١٨٥- نفس المصدر: ص ٣٧.

١٨٦- ماركس، انجلز: الأعمال الكاملة - مجلد ١ - ص ص ٤١١، ٤٥٤ عن المصدر السابق - ص ٨.

١٨٧- بورتنوى، ج،: مصدر سابق، ص ١٥٧.

١٨٨- نفس المصدر: ص ١٥٧.

١٨٩- نفس المصدر: ص ١٥٨.

١٩٠- لانج، ب. هـ: مصدر سابق، ص ٢٧٤.

١٩١- بورتنوى، ج: مصدر سابق، ص ص ١٥٩، ١٦٠.

١٩٢- لانج، ب. هـ: مصدر سابق - ص ص٢٧٤، ٢٧٥.

١٩٣- بورتنوى، ج: مصدر سابق - ص ص١٥٩، ١٦٠.

١٩٤- نفس المصدر: ص ١٦١.

195-Netll, paul: Luther and music, Tr. Frida Best & Ralphwood- The Muhlelerge press. Philadphia- 1948, p34.

عن المصدر السابق، ص ١٦٢

١٩٦- بورتنوى، ج: مصدر سابق، ص ١٦٣.

١٩٧- لانج، ب. هـ.: مصدر سابق ،، ص ٢٧٥.

١٩٨- بورتنوى، ج: مصدر سابق، ص ص ١٦٣ - ١٦٧.

١٩٩- نفس المصدر: ص ص ١٦٨ - ١٧٠.

٢٠٠- نفس المصدر: ص ص ١٧٢- ١٧٣.

201-Idelsohm, A. Z.: Jewish Music in its Historical development – Henry Holt, New York. 1929, P. 92.

عن المصدر السابق: ص ١٧٣.

٢٠٢- بورتنوى، ج: مصدر سابق، ص ١٧١.

٢٠٣- نفس المصدر: ١٧١.

٢٠٤- ميخنوفسكى، د. ف.: مصدر سابق، ص ١٨.

٢٠٥- نفس المصدر: ص ١٠.

٢٠٦- ميخنوفسكى، د. ف: الحياة الروحية للمجتمع والدين - الحياة الاجتماعية والدين - فى (المذكرات العلمية لمعهد لينتجراد التربوى باسم أ. هيرتزن) - الإصدار ٥٢ - لينتجراد - ١٩٧٢، وله أيضا التراث القديم والدين، لينتجراد - (المعرفة) ١٩٧٣.

عن المصدر السابق، ص ١١.

٢٠٧- الألفى، أبو صالح: الفن الإسلامى، أصوله، فلسفته، مدارسه. دار المعارف - ط٣ - د. ت. ص ص ٧٧، ٧٨.

والنص السابق اقتبسه المؤلف من كتاب : حسن، زكى محمد: التصوير عند العرب - ص١٣٨.

٢٠٨- عكاشة، ثروت: التصوير الإسلامي بين الحظر والإباحية ضمن المختار من عالم الفكر - (١) دراسات إسلامية - وزارة الإعلام - الكويت - ١٩٨٤ - ص ٢٦٢.

٢٠٩- نفس المصدر: ص ٢٦٣.

٢١٠- علام، نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية - دار المعارف بمصر - ط٢ - القاهرة - ١٩٧٧ - ص١٦.

٢١١- ديماند، م. س: الفنون الإسلامية - ترجمة أحمد محمد عيسى - مراجعة وتقديم أحمد فكرى - (دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر) - (القاهرة - بيروت) - ١٩٥٣ - ص ٢٩.

٢١٢- بلبع، محمد توفيق : المسجد في الإسلام ضمن المختار من عالم الفكر (١) - دراسات إسلامية - وزارة الإعلام - الكويت - ١٩٨٤ - ص ٢٩٩.
وأيضا: علام، نعمت إسماعيل : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية - دار المعارف بمصر - ط١ - القاهرة - ١٩٧٧ - ص ١٨.

٢١٣- علام، نعمت إسماعيل: مصدر سابق، ص ١٨.
ذكر أن تاج أعمدة مسجد الجمعية في مدينة استخر Persepolis كان على هيئة بقرة. كما عرف مسجد قزوين بمسجد النور. انظر:
Creswell, K. A. C. : Early Muslim Architecture, Vol. I Oxford, 1932, P. 8.
وكانت الأعمدة تنتهي برأس ثور معروفة في عمارة قصور الفرس الأكمنيين في مدينة برسيبوليس persepolis، راجع نفس المصدر الهامش ص ١٨.

٢١٤- ديماند، م. س. : مصدر سابق، ص ص ٢٤ ، ٢٥.

٢١٥- علام، نعمت إسماعيل: مصدر سابق، ص ص ٢١، ٢٢.

٢١٦- المصدر السابق: ص ٢٢.

٢١٧- المصدر السابق: ص ٢٧.

٢١٨- نفس المصدر: ص ٣٦.

"لقد تعددت الموضوعات ذات العناصر الآدمية والحيوانية والنباتية في رخاف (قصر عمره) .. وتشمل الزخارف الموجودة في قبّة القاعة الساخنة على راقصات ونساء شبه عاريات ووحدات من مناظر الصيد، ورسوم رمزية لآلهة الإغريق ... ويظهر من دراسة عناصر هذه الصور التأثر بالفنيين الإغريقي والروماني المسيحي، بالإضافة إلى بعض عناصر الفن الساساني ... راجع المصدر السابق، ص ص ٣٦، ٣٧.

٢١٩- نفس المصدر : ص ص ٥٤، ٦٧.

٢٢٠- ديماند، م. س. : مصدر سابق - ص ص ٣٠، ٣١.

٢٢١- حسن، زكي محمد: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي - مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٤٠ - ص ٢٧٥.

٢٢٢- نفس المصدر: ص ٢٧٧.

223-Creswell, K.A. C.: Early Muslim Architecure, the University press, Oxford, 1932, p. 35.

عن: مرزوق، محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين - مكتبة الأنجلو المصرية - ط١ - ١٩٧٤ - ص ص ٢٧، ٢٩.

٢٢٤- سوريو، اتيان: مصدر سابق، ٧٩، ١٨٠.

٢٢٥- نفس المصدر: ص ١٨٠.

٢٢٦- نفس المصدر: ص ص ١٨٠، ١٨١.

٢٢٧- نفس المصدر: ص ١٨٥.

٢٢٨- اشبنجلر، أوزوالد: تدهور الحضارة الغربية - مصدر سابق - ص ص ٤٤٣ - ٤٤٥.

٢٢٩- نفس المصدر: ص ص ٣٨٥، ٣٩٢.

٢٣٠- ديماند، م. س.: مصدر سابق، ص ص ٢٦، ٢٨.

٢٣١- الألفي، أبو صالح: مصدر سابق - ص ص ٩٤، ٩٥.

٢٣٢- فارس، بشر: سر الزخرفة الإسلامية - ص ١٩.

عن المصدر السابق: ص ص ٨٩ ، ٩٠.

٢٣٣- الألفى، أبو صالح: مصدر سابق - ص ص ٧٨، ٧٩.

٢٣٤- راجع عكاشة، ثروت: مصدر سابق - ص ص٢٦٧، ٢٧٠.

٢٣٥- عكاشة ثروت: مصدر سابق: ص ٢٧٠.

والنص السابق اقتبسه (ثروت عكاشة) من مقال لجمال محرز بمجلة كلية الآداب ديسمبر ١٩٤٦ - ع، المجلد الثانى.

٢٣٦- راجع المصدر السابق: ص ٢٨٤.

٢٣٧- المصدر السابق: ص ٢٨٦.

- مخطوطة سير النبى موجودة بالمكتبة العامة بنيويورك - مجموعة سبنسر.
- مخطوطة "يوسف وزليخا" محفوظة بدار الكتب.
- مخطوطة (خمسة) بالمتحف البريطانى عام ١٤٩٥م.

كما أنه توجد استثناءات ظهر فيها النبى واضح الملامح مثل صور مخطوطة "روضة الصفا" لميرخواند ١٦١٦م المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

- راجع المصدر السابق ص ٢٨٦ - الهوامش.

٢٣٨- راجع: القيروانى، ابن رشيق: العمدة فى صناعة الشعر ونقده - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد (ج١)، ط٢ - القاهرة - ١٩٥٥ - ص ٢٧.

٢٣٩- العانى، سامى مكى: الإسلام والشعر - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - يونيو ١٩٨٣ - ص ٦٧.

٢٤٠- راجع المصدر السابق: ص ٧٦. وقد اقتبسه المؤلف عن سيرة ابن هشام جـ٢ - ص ٢٧٣.

٢٤١- ابن هشام - حـ٢، ٦٣٧، معجم الشعراء جـ١ - ص ٣٢ - عن المصدر السابق - ص ٢٧٣.

٢٤٢- راجع عكاشة، ثروت: مصدر سابق - ص ٢٦٤.

والنص المقتبس المؤلف من الطبقات لابن سعد - حـ ٨ - ص ٤٢.

243-Ettinghausen; Arab painting. P. 13. SKIRA.

عن المصدر السابق: ص ٢٦٧.

٢٤٤- راجع: ميخنوفسكي، د. ف.: مصدر سابق- ص ١١.

245-Hegel, G. W. F.: On Art, tr. By B. Bosanquet, in (on Art, Religion, philosophy) Ed. By J. Gelson Grey - Harper Torch Books, New York, 1970, P. 71.

246-Ibid: P. 71.

٢٤٧- عكاشة، ثروت: مصدر سابق، ص ٢٨٢.

٢٤٨- راجع برتيلمي، جان: مصدر سابق - ص٤٨٦.

249- Northbourne, Lord: Religion in the Modern world, op. Cit. P.P. 2 – 3.

المراجع

١-المراجع العربية

٢-المراجع الأجنبية

١- المراجع العربية

١- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر - مكتبة مصر - القاهرة. د. ت

٢- إبراهيم، زكريا: كانت، أو الفلسفة النقدية - مكتبة مصر - القاهرة. د. ت

٣- إبراهيم، زكريا: الفنان والإنسان - مكتبة غريب - القاهرة - ١٩٧٧.

٤- أبو ملحم، علي: في الجماليات - المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ١٩٩٠.

٥- أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي - حـ٢. أرسطو والمدارس المتأخرة - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية - ١٩٨٠.

٦- أدمان، اروين: الفنون والإنسان - ترجمة مصطفى حبيب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠١.

٧- افسيانيكوف م. ف. وآخرون: المراحل الأساسية في تاريخ النظريات الجمالية - ضمن علم الجمال الماركسي اللينيني - ترجمة فؤاد مرعي - (دار الجماهير - دار الفارابي) - (دمشق - بيروت) - ١٩٧٨.

٨- أفلاطون: القوانين - ترجمة - محمد حسن ظاظا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦.

٩- أفلاطون: فايدروس - ترجمة أميرة مطر - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٨٠.

١٠- أفلاطون: الدفاع - ضمن محاورات أفلاطون - ترجمة زكي نجيب محمود - مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة - القاهرة - د. ت.

١١- الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه - دار المعارف - ط٣ - القاهرة - د. ت.

١٢-الأهوانى، أحمد فؤاد: أفلاطون - دار المعارف بمصر - ط١ - القاهرة - د.ت.

١٣-الدريد، سيرل: الفن المصرى القديم - ترجمة أحمد زهير - مراجعة - محمود ماهر طه - وزارة الثقافة - هيئة الآثار - القاهرة .د.ت.

١٤-الصباغ، رمضان: حول الشاعر اليوت - مجلة سنابل - القاهرة - ١٩٧٠.

١٥-العانى، سامى مكى: الإسلام والشعر - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - يونيو ١٩٨٣.

١٦-العظم، صادق جلال: نقد الفكر الدينى - دار الطليعة للطباعة والنشر - ط٢ - بيروت - ١٩٩٧.

١٧-القيروانى، ابن رشيق: العمدة فى صناعة الشعر ونقده - تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد - (ج١) - ط٢ - القاهرة - ١٩٥٥.

١٨-النشار، على سامى: نشأة الدين - مركز الإنماء الحضارى - ط١ - حلب - ١٩٩٥.

١٩-اليوت، الكسندر: آفاق الفن - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط٢ - بيروت - ١٩٧٩.

٢٠- اليوت.ت. س.: ملاحظات نحو تعريف الثقافة - ترجمة شكرى عياد - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر-القاهرة د. ت.

٢١- أنجلز، فردريك: أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة- ترجمة إلياس شاهين - دار التقدم - موسكو.

٢٢- بايو، لويس: أزمة مجتمع، وأزمة ثقافة - مجلة دراسات اشتراكية - نوفمبر - ١٩٧٤ - مطبعة دار الهلال - القاهرة - ١٩٧٤.

٢٣- بدوى، عبد الرحمن: خريف الفكر اليونانى - مكتبة نهضة مصر - ط٤ - القاهرة - ١٩٧٠.

٢٤- بدوى، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليونانى - مكتبة النهضة المصرية - ط٨ - القاهرة - ١٩٨٩.

٢٥- بدوى، عبد الرحمن: شوبنهاور - وكالة الطباعة بالكويت، ودار القلم - بيروت - د.ت.

٢٦- برتران، ميشال: وضعية الدين عند ماركس وإنجلز - ترجمة صلاح كامل - دار الفارابى - ط١ - بيروت - ١٩٩٠.

٢٧- برتيلمى، جان: بحث فى علم الجمال - ترجمة أنور عبد العزيز - مراجعة نظمى لوقا - دار نهضة مصر - بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر - (القاهرة - نيويورك) يوليو - ١٩٧١.

٢٨- بربيه، أميل: تاريخ الفلسفة - الفلسفة الهلنستية والرومانية - ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعة - ط٢ - بيروت - ١٩٨٨.

٢٩- بلبع، محمد توفيق: المسجد فى الإسلام - ضمن المختار من عالم الفكر - (١) - دراسات إسلامية - وزارة الإعلام - الكويت - ١٩٨٤.

٣٠- بليخانوف، ج: المؤلفات الفلسفية - المجلد الثالث - ترجمة هشام الدجانى - دار دمشق - ط١ - ١٩٨٣.

٣١- بليخانوف، ج: الفن والتصور المادى للتاريخ - ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعة للطباعة والنشر- ط١ بيروت - ١٩٧٧.

٣٢- بودلير، شارل: أزهار الشر - ترجمة محمد أمين حسونه - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - إبريل ١٩٦١.

٣٣- بورتنوى، جوليوس: الفليسوف وفن الموسيقى - ترجمة فؤاد زكريا - مراجعة حسين فوزى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤.

٣٤- بورو، جونز & جولدينجر، ميلتون: الفلسفة وقضايا العصر جـ٣ - ترجمة أحمد حمدى محمود - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩١.

٣٥- بوسبيلوف، غينادى: الجمال الفنى - ترجمة عدنان جاموس - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق - ١٩٩١.

٣٦- بيا، بسكال: بودلير بقلمه - ترجمة صلاح لبكى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٦٩.

٣٧- جارودى، روجيه: فكر هيجل، ترجمة إلياس مرقص - دار الحقيقة - ط٢ - بيروت - ١٩٨٣.

٣٨- حسن، زكى محمد: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى - مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٤٠.

٣٩- ديماند، م. س: الفنون الإسلامية - ترجمة أحمد محمد عيسى - مراجعة وتقديم أحمد فكرى - (دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر) - (القاهرة - بيروت) - ١٩٥٣.

٤٠- رازومنى، ف. أ.، نيدوشيفين، غ. م.: الفن ودوره فى حياة المجتمع - ضمن أسس علم الجمال الماركسى اللينينى - جـ١ - تعريب فؤاد مرعى - (دار الجماهير - دار الفارابى) - ط٢ - (دمشق - بيروت) - ١٩٧٨.

٤١- زكريا، فؤاد: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٥.

٤٢- سبندر، ستيفن: الحياة والشاعر - ترجمة محمد مصطفى بدوى - مراجعة سهير القلماوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠١.

٤٣- ستولنيتز، ج: النقد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط٢ - القاهرة - ١٩٨٠.

٤٤- ستيس، ولتر : فلسفة هيجل ترجمة إمام عبد الفتاح إمام - تقديم زكى نجيب محمود - دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة - ١٩٨٠.

٤٥- سركيس إحسان: الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات (بابل - مصر الفرعونية - الإغريق) دار الطليعة للطباعة والنشر - ط١ - أكتوبر ١٩٨٨.

٤٦- سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور - ترجمة ميشال عاصى - منشورات عويدات - ط٢ - (بيروت - باريس) - ١٩٨٢.

٤٧- شبنجلر، أوزوالد: تدهور الحضارة الغربية - ترجمة: أحمد الشيبانى - جـ١ - منشورات مكتبة الحياة - بيروت - د. ت.

٤٨- شيلى، بيرس بيش: دفاع عن الشعر، ضمن مهمة الناقد، مقالات، ترجمة محمد عبد الله الشفقى - كتب ثقافية - المؤسسة المصرية العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة (الدار القومية للطباعة) القاهرة - د. ت.

٤٩- صليبا، جميل: المعجم الفلسفى - حـ ٢ - دار الكتاب اللبنانى - بيروت - ١٩٧٤.

٥٠- عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة - أقول لكم عن الشعر - (٩) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢.

٥١- عكاشة، ثروت: التصوير الإسلامى بين الخطر والإباحية - ضمن المختار من عالم الفكر - (١) دراسات إسلامية - وزارة الإعلام - الكويت - ١٩٨٤.

٥٢- علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية - دار المعارف بمصر - ط٢ - القاهرة - ١٩٧٧.

٥٣- فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الإبداع الفنى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٨.

٥٤- فنكلشتين، سيدنى: الواقعية فى الفن- ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد- مراجعة يحيى هويدى- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧١.

٥٥- فيريفيل، ج : الأدب والفن الاشتراكية - ترجمة عبد المنعم الحنفى - ط١ القاهرة -د.ت.

٥٦- فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١.

٥٧- قبارى، اسماعيل: علم الاجتماع والفلسفة - جـ٣ - الأخلاق والدين - دار الطلبة العرب - ط٢، بيروت ١٩٦٨.

٥٨- كاروز، جون: فى الرواية الأخلاقية، ترجمة: ايشو الياس يوسف، مراجعة: سليمان داود الواسطى - دار الشؤون الثقافية العامة - ط - بغداد ١٩٨٦.

٥٩- كولنجوود، روبين جورج: مبادئ الفن - ترجمة أحمد حمدى محمود - مراجعة على أدهم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠١.

٦٠- لانج، هنرى: الموسيقى فى الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس - ترجمة أحمد حمدى محمود - مراجعة حسين فوزى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥.

٦١- لالو، شارل: مبادىء علم الجمال (الاستاطبقا) - ترجمة مصطفى على ماهر مراجعة وتقديم يوسف مراد - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - ١٩٥٩.

٦٢- لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية - ترجمة عادل العوا - دار الأنوار - ط١ - بيروت - ١٩٩٦.

٦٣- لوفافر، هنري: في علم الجمال ترجمة محمد عيتاني - دار المعجم العربي - ط١- بيروت ١٩٥٤.

٦٤- لوكاش، ج: دراسات في الواقعية الأوروبية - ترجمة أمير إسكندر- مراجعة عبد الغفار مكاوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢.

٦٥- ماركس، كارل: بؤس الفلسفة، ترجمة حليم اليازجي - دار اليقظة العربية، ودار مكتبة الحياة - بيروت. د. ت.

٦٦- مرزوق، محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين - مكتبة الأنجلو المصرية - ط١ - ١٩٧٤.

٦٧- مطر، أميرة : الفلسفة عند اليونان - دار النهضة العربية - القاهرة - ١٩٧٧.

٦٨- مكاوي، عبد الغفار: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى الوقت الحاضر - جـ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة- ١٩٧٢.

٦٩- مكليش، أرشيبالد: التجربة والشعر - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعه توفيق صايغ - منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (بيروت) بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر (نيويورك) - ١٩٦٣.

٧٠- ميخنوفسكي، د. ف: الفن والدين - ترجمة خلف جراد - دار الحوار - ط١ - اللاذقية - ١٩٨٥.

٧١- نوكس، أ: النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور) - ترجمة شفيق شيا - منشورات بحسون الثقافية - بيروت - ١٩٨٥.

٧٢-هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ١ - ترجمة فؤاد زكريا - مراجعة أحمد خاكي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - د. ت.

٧٣-هوراس؛ فن الشعر - ترجمة لويس عوض - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٨٨.

٧٤- هويسمان دنيس: علم الجمال (الاستاطيقا) ترجمة أميرة مطر - مراجعة أحمد فؤاد الأهوانى - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - ١٩٥٩.

٧٥- هيدجر، مارتن: نداء الحقيقة ترجمة وتقديم ودراسة - عبد الغفار مكاوى - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٧٧.

٧٦- ولسن، كولن: اللامنتمى - ترجمة أنيس زكى - دار الآداب - بيروت - ١٩٦٥.

٧٧- ولسن، كولن: ما بعد اللامنتمى - ترجمة يوسف شرورو، وحلمى يمق - دار الآداب - بيروت - ١٩٦٩.

٧٨- وونر، ركس: فلاسفة الإغريق - ترجمة عبد الحميد سليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥.

٢- المراجع الأجنبية

1- Argon, Giulio Carlo: Art in Enc. Of world Art, Mc Grow – Hill Book, Company, New york, vol. I.

2- Aristotle: Aristotle's Poetic, Tr. and With Critical Notes By B.H. Butcher And A New Introduction By John Fassner, Dover Publication, Inc 4th ed. N. Y.- 1981.

3- Astakov, Ivan: The Relationship between An Object and Aesthetic Feeling, Tr.by: Bragan Been, In (Problems of Modern Aesthetics) - Progress Publishers, 1st. Printing. – Moscow – 1969.

4- Beardsley: M. C.: History of Aesthetics, In Enc. Of Philosophy, Macmillan Co, LTD. The Free Press, N. Y. 1972.

5- Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetics, George. Allen & Unin, London, 1904.

6- Byron, Lord: When We Two Parted, In Golden Treasury of The Best Songs And Lyrical Poems In English Language, 1924.

7- Coolingwood, R. G.: Plato, Philosophy of Art – "Mind" – No. 34. January, 1925 – Thomes Nelosson & Sons, LTD, New york, 1925.

8- Dewey J.: Experience and Nature, Chicago, 1925.

9- Eliot, T. S. : The Function of Crticism, Selected Essays – London – 1948.

10-Eliot, T. S. : The Frontiers of Crticism, "In On Poetry And Poets"- New York, 1957.

11-Eliot, T. S. : Complete poems and Plays (1909 - 1950) Harcourt Brace, World Inc. New York, 1971.

12-Gillbert, Katharin: The Relation of The Moral to The Aesthetic In Plato Standard – journal of Philosophy, Vol. XLIII, No. 3, Whole No. 255, May 1934.

13-Gorky, M: On Literature, tr. by A. Finberge, Progress Publisher, Moscow, 1968.

14-Grey. D. R.: Art In The Republic, Philosophy, Vol xxvi No. 103 October 1952, Mac,illan Co. LTD, London, 1952.

15-Hegel, G.W.F.: On Art, Tr. by Bosaquet, in (on Art, Religion, philosophy, ED. By. J. Gelson Grey – Harper Torch Book, New york, 1970.

16-Hospers, John: The Problems of Aesthetics, In Enc. Of Ph. Vol. I – The Macmillan Company. The Free Press, N. Y., 1972.

17-Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of art, In The Problems Of Aesthetics, N. Y. 1970.

18-Langer, S: Philosophy In A New Key, A Montor Book, 9 th N.Y. 1958.

19-Langer, S: Philosophical Sketches, Johan Hopkins Press, Baltimore, 1962.

20-Langer, S: Problem ; of Art, London, 1957.

21-Langer, S: Felling and From Roteldeg, London, 1953.

22-Ling, Tervor: Karl Marx and Religion in Europe and India – The Macmillan Press, LTD, 1st Published, New york, 1980.

23-Lloyed, G. E. R. : Aristolte The Growth Structure of his Thought, Cambridge University Press., 4th Ed. Published, 1980.

24-Northbourne, Lord: Religion in the Modern World, J. M. Dent & Sons LTD – 1st Pulished, Londion, 1963.

25-Plato : The Republic and Other Work, Tr. B. Joweet – Anchor Books- Anchor Press – New York, 1973.

26-Plekhanove, G; Art and Social Life, Tr. By A. Finberg, Progress Publishers 2nd Pr. 1974.

27-Plotinus: Eneads, Great Book of Westren World (ed. In Chief Robert Mayncrd Hutchins) Vol. (17). Enc. Br. University of Chicago, 1972.

28-Radcliff – Brown, A. R.: Stsucture and Function in Primitive Society – Cohen, London, 1956.

29-Rader, Melvin & Jessup, Betreen: Art and Human Values, Prentice – Hall, N. Y. 1976.

30-Romanenko, Victor: The Beauty of Nature, Tr. by: Bernard Isaace, (In Problems of Modern Aesthetics) Progress Publishers – 1st. Printing, Moscow 1959.

31-Santayana, G.: The Sense of Beauty – Being The Outline of Aesthetic Theory – Dover Publication 5th ed. Newyork. 1955.

32-Sicello, Guy: New Theory of Beauty, Princeton university Press – 1975.

33-Stolnitz J.: Beauty, In Enc. Of Ph, Vol. I, The Macmillan Co. The Free press, N. Y. 1972.

34-Stolnitz, Johan: Notes on Comedy and Tragedy - Philosophy and Phenomenological Research, Vol. XVI, No. 1 September, 1955, University of Buffalo New York, 1955.

35-Strok, Guyw: American Philosophy From Edward to Dewey – N. Y. 1968.

36-Zink, Sideny: The Moral Effect of Art In (Vivas & Elisev & Krieger, M.) Eds. Of The Problem f Aesthics – Holt-Rineharart and Winston, T. N Y. 1953.

37-Trotsky, Leon: Literature and Revolution, Russell and Russel, New york, 1957.

المحتويات

الموضوع	الصفحة


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

تم بحمـد الله

مع تحـيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٣٥٤٤٣٨ - الإسكندرية